

É Eterna - O Círculo como Mundo Sensível

Relatório de projecto apresentado no âmbito do Mestrado em Desenho e Técnicas
de Impressão)

Isabel Andrade

2017

Orientador: Paulo Luís Almeida

Aos meus avós

Agradecimentos

Sem o apoio de muitas pessoas, este projecto de investigação não poderia ter sido conduzido. Gostaria de agradecer ao orientador desta investigação, o Professor Paulo Luís Almeida, pela sua contribuição imprescindível. Agradeço sinceramente o seu interesse e dedicação, que foram essenciais para o crescimento do projecto.

Gostaria de agradecer também aos Professores Cláudia Amandi, Graciela Machado, Mário Bismarck, Pedro Maia e Sílvia Simões, docentes do Mestrado de Desenho e Técnicas da Impressão, e à Professora Rita Castro Neves por todos os incentivos e conhecimentos partilhados.

À minha família, por todo o apoio, por todo o amor. Obrigada aos meus pais, aos meus irmãos, tia e avós, ao Vasco por todo o apoio, por todo o amor.

Um enorme obrigada a todos os amigos pelo carinho, interesse e motivação.

A todos agradeço do fundo do coração.

Resumo

O projecto *É Eterna* identifica na prática artística um conjunto de características circulares. Explorando as potencialidades de um pensamento circular na criação artística, a investigação questiona a criação pela sua intrínseca ligação à experimentação, à modificação, destruição e circularidade da sua produção.

O projecto identifica na arte o relacionamento de conhecimentos provenientes de diversas origens: desde a pesquisa teórica de pensamento da circularidade, a uma cultura visual que recorre ao círculo como signo, ao simbolismo da circularidade que está presente em várias culturas como no Hinduísmo e Cristianismo, ou na noção de eterno retorno que se encontra no pensamento filosófico do século 19 e 20. A circularidade é contextualizada a partir do campo do desenho, utilizando atributos formais e semânticos do círculo como a temporalidade cíclica, a repetição, o infinito, o ritualismo, a transformação, o movimento, a conexão. Na sua condição de pensamento prático, a circularidade é identificada a partir de três instâncias: o manuscrito, a mitologia e o artefacto, recorrendo para isso ao poema, desenho ou cerâmica. O manuscrito, através do desenho, vai documentar a prática artística, criando dessa forma um conjunto de folhas de papel, onde são inscritos traços repetitivos, que se irregularizam e se sedimentam. A mitologia vai descrever o processo de criação a partir de figuras fictícias chamadas de meninas de pedra, que simbolizam as ideias da prática. O artefacto é composto por objectos e fragmentos em cerâmica que são produzidos para salientar o processo de meta-esquemas da circularidade.

A investigação começa por analisar quais as estruturas teóricas em que se pode considerar a circularidade como um paradigma da prática artística. Interroga-se a existência de uma circularidade implícita e de que modo ela reflecte o processo na obra finalizada. Identificam-se as ideias e os processos técnicos e materiais utilizados pelos artistas na sua prática, procurando uma recensão de vários campos artísticos que sustentam o projecto, e salientam a circularidade como método inerente à produção. A partir do diálogo entre o contributo da teoria e da cultura visual, é explorada a noção do não-finito da prática. Por fim, são apresentadas as soluções encontradas na investigação prática desenvolvidas no atelier, e o seu reconhecimento como objectos de arte de uma viagem interior à circularidade. Assim, são apresentados desenhos de traço repetitivo, em que se segue um ritual; uma história em forma de poema, que invoca acções da prática circular; uma publicação, chama *Stone Girls*, que utiliza as figuras femininas como mitos da criação; fragmentos quadrados, em cerâmica, onde o desenho se increve repetidamente; por último, um conjunto de peças de cerâmica trabalhadas com óxidos, que se assemelham a rochas com inscrições.

Palavras-chave: meta-esquema, circularidade, manuscrito, mitologia, artefacto

Abstract

The project *É Eterna* identifies in the artistic practice a set of circular characteristics. Exploring the potential of circular thinking in artistic creation, the research questions creation by its intrinsic connection with experimentation, modification, destruction, and circularity of its production.

The project identifies in art the relationship of knowledge from diverse origins: from the theoretical research of concepts of circularity to a visual culture that identifies forms or concepts of the circle, to the symbolism of circularity that is present in many cultures, such as Hinduism, Christianity, or even in the concept of Eternal Return that is presented in the philosophies of the 19th and 20th century. Circularity is contextualized from the field of drawing, using formal and semantic attributes of the circle such as cyclic temporality, repetition, infinity, ritualism, transformation, movement, connection. In its condition of practical thinking, the circularity is identified from three instances: the manuscript, the mythology and the artifact, resorting to writing, drawing or pottery making. The manuscript, through drawing, will document the artistic practice, thus creating a set of paper surfaces, in which repetitive traces are inscribed, becoming irregular and sediment. The use of myths will describe the process of creation from fictional figures called stone girls, which symbolize the ideas of the practice. The artifact is composed of objects and fragments in ceramics that are produced to emphasize the process of circularity metapatterns.

The investigation begins by analyzing the theoretical structures in which circularity can be considered as a paradigm of artistic practice. It questions the existence of an implicit circularity and how it reflects the process in the finished work. It identifies the ideas, technical, and material processes used by the artists in their practice, seeking a review of various artistic fields that support the project, and emphasize circularity as an inherent method of production. From the dialogue between the contribution of theory and visual culture, the notion of the infinite of practice is explored. Finally, the solutions found in the practical research developed in the atelier are presented and recognized as metaphors of objects from an inner journey to circularity. Thus, repetitive trait designs are presented, in which a ritual follows; A story in the form of a poem, invoking actions of circular practice; a publication named Stone Girls, which uses female figures as myths of creation; squared ceramic fragments, in which drawing is inscribed repeatedly; finally, a set of ceramic pieces worked with oxides, which resemble rocks with inscriptions.

Keywords: metapattern, circularity, manuscript, mythology, artifact

| Índice

Agradecimentos	2
Resumo / Abstract	3
Introdução	6
1 – O Meio do Círculo	10
1.1 Movimentos	10
1.2 Percepção	14
1.3 Repetição	16
2 – O Círculo como Mundo Sensível	20
2.1. Variação	22
2.2 O Sensível	27
2.3 Material	29
2.4 Imediato	32
3 – Ilhas	34
3.1 Manuscrito	34
3.2 Mitologia	47
3.2. 1 Ilha	53
3.3 Artefacto	55
4 – Conclusão	63
Índice de Imagens	66
Bibliografia	72

Introdução

(...) na filosofia Hindu, o tempo é entendido como uma composição de espirais repetitivas. No pensamento greco-romano, o símbolo dominante da duração era o do círculo caindo sobre si mesmo de uma maneira egoísta e autoabsorvida. Os sistemas de crenças judaico-cristãs achataram e endireitaram o círculo, teorizando interpretações lineares da história. O pensamento dos séculos 19 e 20 de Kierkegaard, Nietzsche e Deleuze, combinavam as duas formas de conceber a duração, conferindo assim à repetição a possibilidade de produzir a diferença. (Gendron, 2008b, p. 12)

É Eterna - O Círculo como Mundo Sensível é uma investigação artística baseada na circularidade. Este assunto, existente nas mais diversas culturas da Humanidade, atravessando a História e o tempo, é uma herança do modo como os nossos antepassados entendiam a existência de ciclos de vida e de morte. Estes padrões, que se repetem mas são diferentes, têm sempre algo em comum: a repetição, a circularidade.

O projecto apresentado explora a circularidade na prática artística, questionando de que modo esta se manifesta na sua condição de gesto, matéria ou forma. Estabelece como investigação não a criação de uma obra para chegar ao seu fim, mas a preocupação em dialogar uma prática que se vai desdobrando e aumentando progressivamente.

É neste sentido que a prática se inicia no confronto com as seguintes questões:

- o que diferencia uma prática que se assume como processo circular?
- como é que a circularidade cria conexões entre ideias, formas e intenções distintas?
- como se representa o não-finito da circularidade?
- a circularidade é uma forma de perceber o tempo?
- de que modo os materiais influenciam a materialização das ideias desta prática?
- como é que uma visão fenomenológica da prática nos permite identificar a existência da sua circularidade?

O projecto foi realizado para responder à ideia de que tudo o que existe à nossa volta tem uma certa harmonia geométrica circular - a posição fetal, os planetas, as conchas e o modo como as ondas se movem... todas estas circunstâncias têm um desenho circular subtil. A circularidade está inerente à experiência humana, e por isso encontramos nos mais diversos campos teóricos e práticos a compreensão da existência de ciclos, de início e fim, vida e morte, que se abrem e fecham ciclicamente.

O projecto *É Eterna – O Círculo como Mundo Sensível* explora assim de que modo a circularidade se manifesta artisticamente.

Utilizando vários campos teóricos e práticos como investigação, utiliza a noção de meta-esquema (Bateson, 1979) de George Bateson para formar uma lista de características inerentemente circulares – como o infinito, a repetição, entre outros.

Gregory Bateson (1979) utiliza a expressão meta-esquema para realçar as conexões intrínsecas que existem entre as ideias. O meta-esquema apresenta-se como um meio de entender o fenómeno de repetição de padrões na Natureza. O esquema que conecta é, segundo Bateson, a tentativa de teorizar a presença de padrões em tudo o que nos rodeia. Deste modo, a repetição de esquemas na Natureza assemelha-se ao modo como relacionamos ideias, criamos esquemas mentais: os meta-esquemas são o diálogo, a interacção entre formas, relações, imagens ou ideias que se conectam.

A circularidade – como um dos meta-esquemas fundamentais – é imposta como uma procura feita sempre à volta da mesma coisa – do círculo sensível, do invisível que não se deixa capturar. Investiga a linguagem de movimentos e gestos que utiliza para transmitir a sua ideia.

O projecto tenta entender esta circularidade para o pensamento da arte a partir do estudo de meta-esquemas, provenientes da investigação que une vários campos teóricos e práticos, questionando como tudo aquilo que rodeia o momento de criação se relaciona com o trabalho final.

No capítulo 1, os argumentos teóricos que constituem base para a interpretação dos resultados práticos vêm fundamentados em vários autores, como por exemplo: George Bateson, por esta contextualização dos elementos circulares a partir da teoria dos meta-esquemas; Tim Ingold, que apresenta uma antropologia feita a partir da sua visão fenomenológica, que encontra paralelismo na prática artística deste projecto, como a exploração dos conceitos de movimento, de ritmo, de variação que serão utilizados para entender a proveniência das acções e gestos utilizados nas práticas humanas; a noção de diferença e repetição, do eterno retorno direccionados para um desenho sem fim, não-finito, encontrado nas obras de autores como Gilles Deleuze e Sarah Gendron; a ideia da intencionalidade e do imediato a partir de autores como Soetsu Yanagi, que identificam na cerâmica tradicional japonesa ou coreana estes aspectos como elementos que evidenciam a importância do gesto repetitivo; e também das teorias de percepção visual de James Gibson ou Merleau-Ponty, que vão permitir explorar a percepção de gestos e movimentos circulares na prática artística.

No capítulo 2, as técnicas e meios utilizados para questionar a circularidade procuram um diálogo que permita evidenciar as respostas encontradas nas obras de outros artistas e de autores que, a partir do contexto da arte, exploram as qualidades cíclicas na arte, no quotidiano, nas acções.

O trabalho revê em vários artistas a ideia de circularidade, criando paralelismos entre os fundamentos metodológicos da circularidade da prática em *É Eterna* com artistas como: Shiko Munakata, Isamu Noguchi, Sol LeWitt, Eva Hesse, Miet Warlop, Takesada Matsutani e Sung Jae Choi. A abordagem de obras destes artistas elabora-se como um fundamento da existência de uma circularidade na prática, da utilização de meta-esquemas nos processos criativos de explorar esta problemática que o projecto *É Eterna* apresenta.

Eles apresentam semelhanças não só nos resultados visuais, preocupados com o contexto do material, do procedimento prático, mas também com a repetição e a variação, que são inerentes à circularidade. Utilizando uma diversidade de meios, seja nas superfícies escolhidas (papel, cerâmica), seja nos modos de desenho, o projecto *É Eterna* explora a criação a partir de um contexto reflexivo, onde se propõe a investigação da prática a partir do espaço mental onde as ideias se formam.

Da mesma maneira, os artistas apresentados criam pontes com vários campos artísticos, como a pintura, a cerâmica, o desenho, a impressão.

No capítulo 3, os resultados apresentados identificam o desenho a partir do manuscrito, da mitologia e do artefacto, que questionam a prática a partir de si mesma, pensando como transmitir a alegoria da circularidade a partir de uma narrativa ficcional que se cria em torno de toda a actividade artística.

O projecto vai conduzir os meta-esquemas que encontra na problemática da circularidade, como a repetição, o fragmento, a irregularidade, entre outros, utilizando a prática a partir do ritualismo.

O ritual é entendido como um modo de compreender a problemática, de reorganizar os elementos dos meta-esquemas que apresenta, repetindo-os de modos simbólicos. Desta forma, o ritual vai ser demonstrado a partir de um desenho performativo, que é feito numa organização dos processos criativos para dar intenção à prática.

A investigação procura representar a prática artística a partir deste motor que a impulsiona para a possibilidade do infinito, como uma noção do desenho que nunca se acaba. A prática apresenta-se como uma actividade de fim aberto, circular, onde não importa o chegar ao fim, mas a sua capacidade inesgotável.

É Eterna tem por objectivo tornar manifesta a circularidade presente na prática artística; entender o ritualismo como método performativo de comunicar, através do desenho, a incapacidade de concluir; explicar a criação de uma narrativa como método de explorar os meta-esquemas que o projecto problematiza; e explicar o artefacto como a materialização dos padrões que se multiplicam, repetem e dividem, que fazem a prática se fundamentar enquanto processo cíclico.

O desenho é utilizado como método de experimentação prática, evidenciando a circularidade através de um diálogo entre imagens, ideias, técnicas e a diversidade de materiais. Os materiais são pensados no reconhecimento dos significados que a sua utilização gera, nas relações entre a circularidade com a prática.

A inscrição de gestos é utilizada de forma repetitiva, explorando de que modo o aspecto cíclico pode ser comunicado; por outro lado, a cerâmica é utilizada em fragmentos com inscrições de desenho, a partir da técnica Mishima, que exploram o barro, o traço como expressões da impermanência das ideias, da prática que é transitiva.

O manuscrito como documento do processo ritualista da circularidade, vai utilizar um desenho performativo, que se cria a partir da repetição irregular de traços de grafite, desenhados em papéis fragmentados, colados com folha de prata.

A mitologia, como narrativa que descreve o processo de criação de figuras simbólicas da circularidade, as meninas de pedra, são apresentadas na publicação *Stone Girls* como metáfora do mundo interior onde as ideias, os meta-esquemas da prática são relacionados.

O artefacto, como descoberta de uma viagem interior para compreender a circularidade da prática, compõe através da cerâmica objectos que se fragmentam, recombina e multiplicam, em pedaços quadrados gravados com um gesto repetitivo. Por outro lado, apresenta bolas de cerâmica ocas onde, pelo lixar dos óxidos que cobrem a peça, se descobrem as meninas de pedra.

Este texto não foi escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico.

As citações apresentadas ao longo deste relatório foram traduzidas para o Português. Na inexistência de uma tradução oficial publicada na Língua Portuguesa, elas foram traduzidas de modo a aproximar a citação à língua do texto, por razões de coerência interna, sempre que a tradução não põe em causa sentidos implícitos ou circunstanciais das palavras; e por testar e recuperar o sentido original das palavras.

1 – O Meio do Círculo

O presente capítulo desenvolve a pesquisa da prática artística, utilizando como metodologia a criação como um acto que precisa do impulso de movimentos para acontecer.

A criação artística é entendida como uma investigação simultaneamente prática e teórica, onde os limites dos dois campos se tornam num só fenómeno com dois pontos de vista alternativos da mesma frequência.

Esta relação simbiótica entre a prática e a teoria deve-se a um processo em atelier que não se desconecta de um quotidiano, que permeia o mundo das ideias.

O método de abordar a circularidade da prática é feito como uma viagem ao interior de si mesmo, de tentar chegar a imagens que correspondam não a um tema exterior, mas a relações de repetição, variação e diálogo a partir de si mesmas.

Utilizando o meta-esquema (Bateson, 1979) como metodologia para investigar a circularidade, o círculo como mundo sensível entende-se como um padrão circular que, tal como um átomo, se divide, multiplica, cresce, criando novas ligações e formas. A circularidade vai então alimentar a prática, vai permitir o desdobramento de relações – o processo circular define-se como uma procura infinita, que encontra não um objectivo final, mas que procura alimentar-se do mesmo impulso com que se originou. Este impulso pode tomar a forma de uma ideia, que se desenvolve em meta-esquemas que vão compreender a circularidade como um processo que se faz na conexão de relações que a prática encontra.

Este capítulo aborda a circularidade da prática numa investigação com características teóricas, em que se descobre um padrão circular no processo repetitivo e temporal da prática.

1.1 Movimentos

O meio do círculo descreve o projecto artístico realizado como um núcleo, um conjunto complexo e aberto de movimentos.

Ao produzir, o criador identifica na prática um conjunto de formas, estruturas, imagens que consegue relacionar através de movimentos que impulsionam a criação.

O lado empírico e todo o processo mecânico do corpo do sujeito fazem parte deste núcleo: o artista utiliza o seu corpo para criar, tal como um bailarino utiliza o seu para desenhar movimento.

A prática compreende todo o lado de experimentação – a intuição, o empirismo, a repetição de acções que se sucedem na criação.

A investigação é entendida como um estudo aberto da circularidade da prática, da interdisciplinaridade que encontramos nos processos artísticos, que potenciam e evidenciam a problemática do projecto a partir do território simultaneamente teórico e prático da arte.

Desta maneira, o objecto investigado é definido através da reflexão dos processos práticos mas também teóricos subjacentes a uma investigação que se vai fazendo à medida que se cria; assim, a comunicação entre os dois campos incidem sobre a problemática da circularidade, encontrando no seu diálogo respostas.

A abordagem da temática do projecto encontra na prática o englobar de movimentos, gestos, que se confrontam com materiais e suportes. O artista utiliza os movimentos numa sinergia entre o seu corpo e o material, que moldam a obra. Esta depende de uma flexibilidade de adaptação do artista a cada movimento – é um processo que sintetiza fisicamente um conjunto de reflexões mentais, a consolidação dos conhecimentos, movimentos, materiais e ferramentas que o artista usa para a sua criação.

Como explica Tim Ingold,

Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto mas uma coisa – e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a, e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. (Ingold, 2011, p. 216)

A ferramenta pode ser traduzida como o elemento físico que permite a materialização de uma ideia. O desenho, por exemplo, forma-se a partir de acções feitas a partir de uma ferramenta, supondo o lápis, que permite materializar o espaço mental da ideia num corpo físico, concreto. No projecto *É Eterna*, a grafite é pensada como ponto de partida para um ritual que dá significado à ideia de circularidade.

Ao utilizar a ferramenta, o corpo movimenta-se em cima da superfície riscada, rapidamente criando conjuntos de traços repetidos que preenchem a área do papel.

Esta acção repetitiva corresponde a uma documentação das movimentações físicas não só do corpo, mas do material, de uma intenção de capturar não uma imagem fora de si, mas na tentativa de explorar na própria prática o mecanismo que permite ao corpo criar uma ideia a partir de uma ferramenta, que a materializa. Tanto um lápis como corpo funcionam como ferramenta ao desenhar, deste modo.

Este corpo não só se movimenta de modo a inscrever a ideia, mas também é permeado por um conjunto de movimentações fisiológicas dos órgãos, músculos, mente.

O lápis, nesta continuação do corpo do artista, é um alongamento que transporta em si todas estas informações que são invisíveis na obra final, mas que foram fundamentais para a prática se documentar a si mesma na condição de traço.

Esta sinergia de diferentes movimentos, repetitivos, que permitem a criação, resultam de um aglomerado das partes físicas e psicológicas. Cada folha de papel inscreve pequenos fragmentos que participam no movimento do desenhar.

Este processo de documentar a prática insere-se numa compreensão da técnica de desenhar como um processo circular.

A circularidade caracteriza-se por uma repetição que nunca é igual. Ao regressar ao mesmo acontecimento ou à mesma forma, ela instaura a diferença. A incapacidade de finalizar é evidenciada por uma prática que tenta representar-se a si mesma, sabendo que o seu raciocínio é um acto de encontrar relações entre as ideias. A ideia de circularidade é permeável - o sentido desdobra-se, não tem uma verdade absoluta, deixa que o seu processo a vá modificando, multiplicando.

O gesto problematiza a técnica para uma autorreflexão: a prática vai construir-se a partir de uma experimentação intuitiva, de construção de meta-esquemas que surgem da revisão do conhecimento que o estudo das técnicas possibilita. Os movimentos permitem compreender a repetição de uma técnica como a continuidade, como o processo de investigação da sua própria prática.

Neste sentido, o método de utilização de uma ferramenta é sentido como um processo não linear. Esta espiral do procedimento de utilização de uma ferramenta constitui a compreensão e identificação de um desenho performativo que é utilizado para inscrever e documentar movimentos a partir de uma matriz ritualista. A técnica descreve um modo de comunicação da prática, onde a sua repetição comunica uma ideia que permite o codificar numa linguagem feita a partir de movimentos.

Sherry Otner é uma antropóloga que estudou o conceito de ritual (Otner, 1941) no contexto do povo Xerpa, do Nepal.

Os Xerpas, vivendo isolados na montanha mais alta dos Himalaias, são um povo a quem é reconhecido a hospitalidade como modo de obter benefícios, seja dos vizinhos, ou de pessoas exteriores à sua cultura. A sua hospitalidade é uma forma de não serem vítimas de agressão exterior. Da mesma forma, fazem oferendas rituais de hospitalidade com os deuses, que são desligados do mundo terreno e têm uma raiva divina, de modo a agradá-los e a fazê-los felizes. Na mesma lógica, a circularidade como problemática é organizada num ritual de desenho, que organiza o modo como se vai fazer a prática, utilizando os seus componentes problemáticos, os seus meta-esquemas. Este é um modo performativo de entender o problema, e de ver o ritual como forma de explicar a circularidade.

O modo de comunicação entre artista e o mundo exterior faz-se a partir da formalização de regras que se tornam numa linguagem específica - numa técnica. Tim Ingold refere o processo de utilização de uma ferramenta como a compreensão da técnica que permite ao criador especificar e mecanizar as suas habilidades.

Segundo o autor, os elementos fundamentais para a prática da criação identificam:

(...) três temas de significado fundamental para a compreensão adequada da habilidade técnica. Esses temas dizem respeito: (i) à qualidade cerimonial do uso de ferramentas, (ii) a sinergia do praticante, ferramenta e material, e (iii) a união da percepção e da ação.

(Ingold, 2011, p. 53)

A denominação da habilidade através destes termos identifica a prática dentro de um campo que contempla a percepção como um dos temas fundamentais para compreender a prática como conjunto de movimentos.

Se a ferramenta e o artista entram em sinergia na criação da obra, é a percepção que permite ao artista tomar decisões, reformular e movimentar-se de acordo com as suas intenções. A intenção da obra pode ser vista como a percepção dos movimentos realizados para a criação da obra - o moldar, inscrever, desenhar, pintar, construir, desconstruir.

Como refere James Gibson, a percepção do acto gráfico compreende a consciência dos movimentos da ferramenta riscadora, mas também dos movimentos que o corpo do artista faz para provocar a inscrição através da ferramenta:

O movimento da ferramenta sobre a superfície é tanto sentido como visto. A cinestesia da união dos músculos e da pele é enfatizada pela psicologia sensorial ortodoxa, enquanto que a cinestesia visual é enfatizada pela minha psicologia perceptual. (...) Existe um trilho do movimento - um traçado, um risco, uma linha, em resumo, um traço.

(Gibson, 1979, p. 275)

O lápis é uma ferramenta que permite utilizar o seu corpo de madeira e mina de grafite para inscrever num suporte movimentos, sujeitos à pressão física do artista.

A obra é um documento do gravar da percepção do artista. O suporte gravado funciona como uma pauta, onde o traçar repetitivo da grafite cria uma linguagem do movimento.

Ao contrário de uma pauta, em que a partitura é a representação de música feita a partir de sinais gráficos, o desenho grava a percepção e o movimento acerca de uma ideia.

A prática surge de todo o processo de experimentação e repetição de movimentos, de um estudo teórico e prático com o objectivo de os tornar mais intuitivos.

1.2 Percepção

Na criação do projecto *É Eterna*, o objectivo é previsto como um futuro não só longínquo, mas impossível de chegar: a representação do círculo tal como ele é, infinito.

Sarah Gendron apresenta a obra *Molloy*, de Samuel Beckett, apontando a finalidade sem fim para exemplificar a repetição como uma noção fundamental da experiência humana.

A repetição, na conotação com o infinito, encontra na obra de Beckett um fim que não se esgota:

Era o início, compreendes? Enquanto que agora é quase o fim. Esta caracterização “quase” revela que até o “fim” não possui a capacidade de alcançar a sua função usual. (...) deparamo-nos com a “finalidade sem fim” (...) (Gendron, 2008a, p.32)

O fim aberto, sem termos de comparação a uma temporalidade que seja compreensível, é impalpável; é na circularidade, na prática que não se acaba, que se vai definir o infinito como um círculo.

Este círculo, conceptual, é a tentativa de capturar a ideia no seu todo. A questão formulada tenta compreender quais os caminhos a percorrer para adquirir conhecimento não só de um fim impossível, mas um meio, e principalmente, a origem da ideia.

É um Ourobouro, a serpente que come a sua própria cauda, simbolizando os ciclos intermináveis da criação e destruição, de vida e morte. Para compreender o seu fim, a circularidade é investigada pelas relações que originam a sua ideia.

A ambição do projecto é explorar a circularidade e todas as características inerentes a esta. Afirmar-se como uma procura interior que existe numa sensibilidade para o modo como se pretende criar, adquirida através da experimentação, da repetição, do contínuo acordar para a intenção da prática.

A repetição de uma operação que é efectuada no atelier pretende descobrir-se ou revelar-se através de uma circularidade imposta, de uma procura feita sempre à volta da mesma coisa – do círculo sensível, do invisível que não se deixa capturar. Este mundo sensível pertence a um universo não do onírico, mas a um perceptivo sem forma, sem fim.

A inscrição do pensamento no projecto *É Eterna*, sem que o gesto se comande pela razão, é feita numa união da mente com o corpo; não aceita retoques, pois a pureza que foi inscrita através do movimento não é alterado para algo racional; por outro lado, a alteração ocorre naturalmente

no contacto com os materiais – toda a parte criativa é a representação simbólica de uma linguagem que assenta num presente da prática, numa demora meditativa.

Este modo de fazer encontra respostas em *The Unknown Craftsman* de Soetsu Yanagi, para quem o prazer estético da beleza de uma cerâmica *Hakeme* reside na relação que esta estabelece com a liberdade dos movimentos que a criou – esta liberdade ingénua, no sentido em que se faz absorta de um objectivo estético – que só é obtida através da repetição do trabalho. O prazer estético do *Hakeme* é, segundo Yanagi, assente na ideia de uma criação que engloba um processo repetitivo, natural, onde o artista se funde com os materiais e a prática, libertando a sua mente num estado meditativo, criativo:

Este processo rápido de repetição sem fim é, em si mesmo, inclusivo do esquecimento de si mesmo, da transcendência de si mesmo e de um estado, eventualmente, onde o trabalho "se faz"(Yanagi, 2013, p. 174).

Este ideal define a circularidade da prática. Este sentimento de nunca atingir o círculo completo, porque não tem fim, permite que o pensamento e a intuição se mantenham em ciclos comandando todos os pequenos detalhes da criação.



fig.1 Shiko Munakata por Domon Ken, data desconhecida // fig. 2 Shiko Munakata por Béla Kalman, 1959

Shiko Munakata (Japão, 1903) desenvolveu uma prática artística em que a comunicação com o material produzia resultados rápidos e intuitivos, explorando incisões ritmadas, rápidas, em linhas grossas.

O artista, de fraca visão, produzia xilogravuras inscrevendo na madeira a meros centímetros dos seus olhos, desenhando através do ferimento rápido, em diferentes diagonais, criando sulcos dinâmicos, inscritos numa febre frenética.

O artista descreve o acto de inscrever na madeira como um gesto meditativo, em que a mente se esvazia e o corpo e a goiva funcionam em uníssono: "A mente vai-se, e a ferramenta caminha sozinha" (Statler, 2012, p. 82). Munakata defendia que a essência das suas obras se encontravam no sucumbir ao material: "Há um poder no bloco, e não se pode forçar a ferramenta contra esse poder." (Kikuchi, 2004, p. 210)

1.3 Repetição

É Eterna é uma exploração feita a partir de uma prática de movimentos criadores que são pensados como repetitivos, que têm o mesmo balanço, mas possuem uma força diferente um do outro.

A repetição de movimentos de Munakata ilustram o significado de ritmo que, para Tim Ingold, se refere a uma união dinâmica de movimentos. (Ingold, 2011, p. 60). O ritmo pode ser visto aqui como a percepção intuitiva entre criador e ferramenta:

Através da percepção, os gestos rítmicos do praticante estão em sintonia com os múltiplos ritmos do meio. Assim, qualquer tarefa, ela própria um movimento, desdobra-se dentro de uma "rede de movimentos" (...) Uma operação como serrar uma tábua, por exemplo, compreende não só um movimento, mas um conjunto de movimentos simultâneos, tanto dentro como fora do corpo. O carpinteiro que tenha sensibilidade no que está a fazer é aquele que pode executar esses vários movimentos mais ou menos em transição um com o outro, de tal modo que eles se ecoem ou estejam "em sintonia". (Ingold, 2011, p. 60)

A intuição permite a definição de uma prática artística que rejeita o desenho prévio para depois fazer a obra definitiva. O desenhar *a la prima*, numa folha vazia, permite inscrever elementos que se sabe *a priori* que não vão ser corrigidos. Este acto assinala uma partida para a descoberta, uma viagem que não permite que a análise interfira com o querer imediato.

A intuição apresenta-se como a compreensão mental de esquemas, de padrões, de relações que são perceptíveis. A apreensão da realidade dá-se a partir da percepção intuitiva, feita de relações que se estabelecem com a experiência, o conhecimento, os contextos. Rudolf Arnheim identifica a percepção como a relação que o pensamento tem com a imaginação, a intuição:

“Toda a percepção é também pensamento, toda a razão é também intuição, toda a observação é também invenção.” (Arnheim, 1974, p. 5)

A intuição surge como um tipo de raciocínio que se estabelece num conhecimento que é reflectido, analisado; da mesma forma, a circularidade vai ser reflectida a partir de um estudo dos esquemas que permitem definir os seus termos, para se poder contextualizá-la numa prática intuitiva.

Para alcançar o ritmo do conjunto de movimentos descritos em *É Eterna*, parte-se para uma série de acontecimentos que vão respondendo, repetidamente, à percepção intuitiva da sua circularidade:

Essa qualidade não está, no entanto, na repetitividade do movimento em si mesmo. Para que haja ritmo, o movimento deve ser sentido. E o sentir encontra-se na união do movimento e da percepção que, como vimos, é a chave para a competência técnica. (Ingold, 2011, p. 60)

O movimento é ritmado porque tem traços de tudo aquilo que faz parte do mundo sensível da prática artística; tem traços de tranquilidade, agressividade, cansaço. Cada traço impregna-se de uma tradução do que se passa mentalmente.

O ritmo funde-se na materialidade do suporte, que em partida ganha vida, comunica-se para o exterior, revela a intencionalidade dos seus movimentos.

Através da prática artística, os materiais começam a ter outra vida, deixam de ser inertes, de não comunicar, para serem povoados de ideias.

Dessa maneira, torna-se necessário questionar de que forma os movimentos podem caracterizar a prática da arte, quando esta necessita fundamentalmente de matérias inertes para existir, no contexto em que o suporte só se torna vivo através de movimentos.

Em *“The Man Behind the Curtain”*, de Andrea Kantrowitz, é referido um entendimento do desenho como “conhecimento incorporado”. Ao desenhar, defende a autora, são realizadas operações cognitivas provenientes dos sentidos (tacto, olfacto, cheiro, sabor), dos movimentos que o corpo faz no espaço de acção, mas também de uma introspecção, de uma percepção de si mesmo que vem do interior, do pensamento.

Assim, a repetição surge como uma melhor intenção à prática, de estudar de que modo o pensamento se transmite para a criação:

Os nossos cérebros, através de mecanismos ainda bastante opacos, de alguma forma conseguem criar em conjunto uma ilusão funcional e unificada de uma realidade externa estável através de uma infinidade de pequenos atos de atenção a essas três fontes de informação.

Quando desenhamos, envolvemos os três componentes da cognição incorporada. Vemos, movemos a nossa mão, enquanto sentimos o caminho feito pelo papel. (Kantrowitz, 2012, p. 4)

Esta incorporação traduz-se numa percepção do espaço físico, mas principalmente mental do corpo que dialoga com a prática. Assim, através da repetição, que se faz ao longo do tempo, as capacidades perceptivas definem melhor o pensamento do artista.

A repetição é utilizada no projecto *É Eterna* para identificar um conjunto de padrões, de diálogos de meta-esquemas .

Este processo obedece a matrizes, a regras que determinam o seguimento de movimentos, de maneira a criar combinações de imagens e ideias que se repetem, variam.

A repetição de movimentos relaciona o projecto com um acto impulsivo de querer encontrar novamente, sucessivamente, a origem da sua ideia, na tentativa de se prolongar no sem-fim.

A cada traço de grafite inscrito, existe uma sedimentação sucessiva de irregularidades que a repetição de um mesmo gesto provoca.

Deste modo, a repetição surge como uma reconstituição que é continuamente perseguida, mas sempre diferente desta origem. Ao experimentar capturar o seu início, a prática afasta-se dela, cria algo novo, diferente.

Segundo Deleuze, é na repetição de uma matriz, regular, que a possibilidade da criação de movimento surge. A repetição torna-se numa narrativa de um espaço mental, de uma série de coincidências sucessivas que não são iguais umas às outras, que se multiplicam:

O génio do eterno retorno não está na memória, mas no desperdício, no esquecimento tornado activo(...) Assim, a negação como consequência resulta da plena afirmação, consome tudo o que é negativo e consome-se a si próprio no centro móvel do eterno retorno. Se o eterno retorno é um círculo, é a Diferença que está no centro, estando o Mesmo apenas na circunferência - centro descentrado a cada instante, constantemente tortuoso, que gira apenas em torno do desigual. (Deleuze, 2000, p. 120)

É na repetição e na diferença que poderá ser entendida a pertinência de uma prática que se vê pela sua circularidade. O eterno é o sentido infinito de um Ourobours que se desdobra, multiplica, que tenta encontrar uma origem de si mesmo, de uma prática sem fim.

Em Samuel Beckett encontramos a narração da repetição como este reflexo de uma prática que não se extingue: "Tenta de novo. Falha de novo. Falha melhor." (Beckett, 1996, p. 89): a prática desdobra-se, não se extingue; reflecte-se, ecoando-se em multiplicações que ela mesmo gera.

Tal como um mantra, a repetição é um gesto que se intenciona, dialoga, aproxima da ideia de circularidade através da diferença – é o retornar eterno de um fim que tenta encontrar o seu próprio início.

No projecto *É Eterna*, a diferença da repetição constrói um conjunto de significados circulares, que se fazem com imagens, mitos, palavras. Num diálogo que reconhece os meta-esquemas de Bateson como método de explorar as ideias da prática, esta torna-se num círculo de diálogos, num mundo das ideias que se dividem e multiplicam.

2 – O Círculo como Mundo Sensível

O estúdio é, metaforicamente, o mundo sensível do artista, no sentido em que é o espaço em que se exerce as capacidades de percepção, intuição, criação. Mas este espaço não é apenas um espaço físico; é também um espaço mental onde as ideias são formadas.

Este espaço, onde a sensibilidade do artista se manifesta através da prática, é um mundo que entende os momentos individuais, onde a prática está longe da exposição, em que o artista coloca à sua frente não só o que mais tarde será publicado, mas também as coisas que não são para ser mostradas.

Os movimentos perceptíveis, como os rastros de grafite sobre uma folha de papel, não englobam a totalidade dos movimentos necessários para a materialização da obra.

Só através do moldar, do escrever, desenhar é que o artista provoca a condensação desses movimentos que realiza numa obra, assim como as acções de ler, comer, andar, fazem parte da vida da obra realizada – estes são invisíveis na obra final.

O círculo é a origem onde o artista inscreve as várias matrizes não visíveis que serão mais tarde o resultado daquilo que é visível. É a base de partida: desde o esboço, à pesquisa teórica, às experiências práticas, a prática artística compreende um complexo caminhar. Estes movimentos são um fazer que liga o conhecimento, estudo e prática à conceptualização material da obra.

Estas operações que são realizadas para chegar desde o conceito de *É Eterna* até à formação das peças em si, aquilo que vai ser visível para o público, são as operações não visíveis. Fazem parte de uma ilha, das relações com o quotidiano, com as coisas que a artista está receptiva a receber.

Realizado em 1952, *A World I Did Not Make* foi criado por Isamu Noguchi (EUA, 1904), entre vários projectos de monumentos e pontes para Hiroshima.

Noguchi põe visível os movimentos invisíveis realizados antes da construção final da obra, problematizando o sentido de estudo, de obra final e a ideia do inacabado como fracasso.

O título trágico da obra opera sobre a percepção de que a invisibilidade do trabalho de pesquisa e experimentação, intrínsecos para a prática artística, são ironicamente irrelevantes para a percepção gráfica da obra final. Aqui, Noguchi aproveita a invisibilidade da criação e opera-a como se fosse uma obra final. A ideia de obra finalizada encobre os movimentos invisíveis que foram fundamentais para esta existir.

Os movimentos da prática inserem-se num quotidiano, que contagia, contamina a criação.

A vida do criador é composta por momentos em que se investiga, se esboça, se produz, mas também dos momentos em que se corrige, se distancia, se pára para dar espaço a outras actividades não artísticas, que também influenciam a prática.

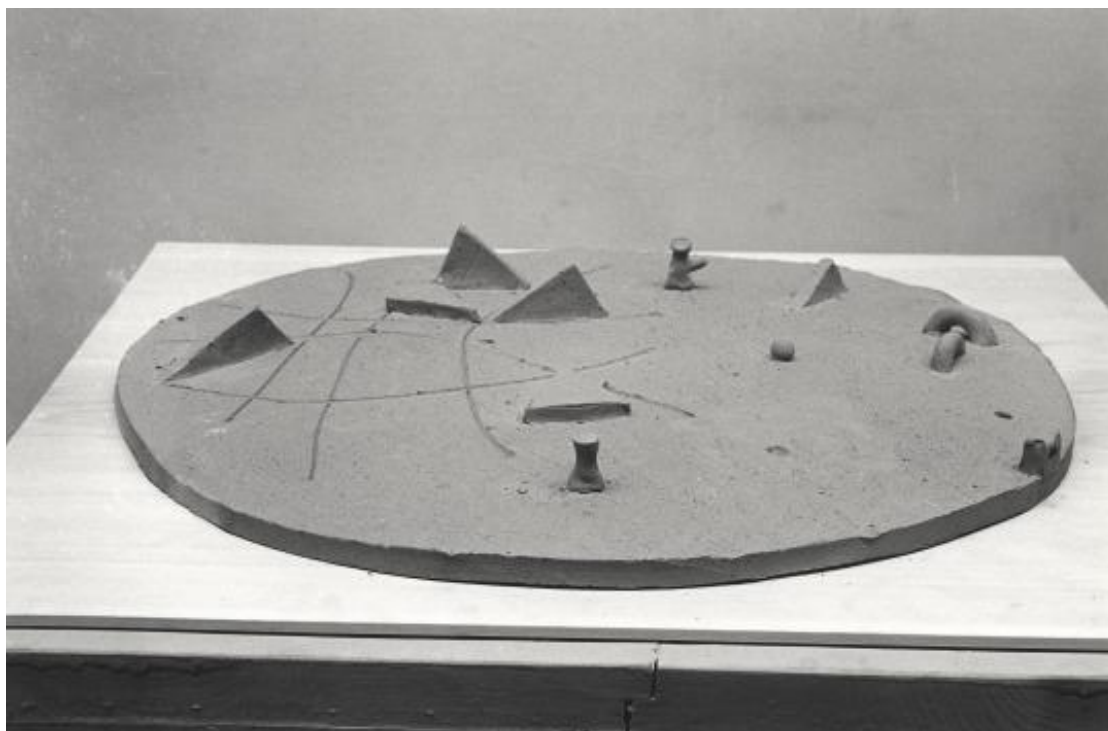


fig. 3

Isamu Noguchi

A World I Did Not Make

Terracota

1952

Em *É Eterna*, explora-se estes momentos como lapsos de tempo, entendendo que existe uma exposição a tudo o que está em seu torno. Este meio em que a prática se insere, esta bolha, é feita de várias relações com materiais, objectos, pessoas, sentimentos, que permeiam a sua criação e se reflectem nela.

O atelier é o espaço onde o artista se encontra com todas as fragilidades do processo.

Tal como Noguchi, a questão feita é a de que forma mostrar um programa invisível, uma criação que não é uma obra que chega a um fim, mas que aponta perguntas e relações invisíveis ao exterior.

Esta questão tira partido de todos os problemas que foi encontrando: o retornar ao início, de mostrar a criação como a procura pela sua origem aponta um interesse não pela obra final, mas pela circularidade de o fazer.

Esta circularidade, do conhecimento que nunca vai ser completo, estabelece uma celebração das incertezas, de entender apenas o princípio pelo qual as ideias se compõem.

A circularidade é descrita então como um círculo que é um átomo em construção, evolução. A prática artística fundamenta-se por uma exploração não só dessa evolução, desse futuro infinito

para o exterior, mas principalmente pelo fazer uma viagem que se faz para o interior para entender o início da criação – novamente, encontramos o círculo como um início e um fim que coincidem, se encontram, se engolem.

2.1. Variação

No projecto *É Eterna*, a busca da circularidade é operada a partir das irregularidades presentes em operações repetitivas, e na construção de uma linguagem baseada na sua imperfeição. Através do princípio que tudo o que existe oferece variações, condicionantes, o círculo é procurado pela sua organicidade.

O movimento curvilíneo torna-se presente em tudo o que tem forma, porque para algo existir é necessário movimento, mudança – não existem construções nem coisas estáticas, lineares.

A variação apresenta-se como a não-linearidade dos processos práticos utilizados no projecto. Da mesma forma, encontra-se na prática de artistas como Sol LeWitt (EUA, 1928) e Eva Hesse (Alemanha, 1936) uma procura constante em utilizar a variação como método de multiplicar, de criar um desdobramento de símbolos visuais ou mesmo de formas, que identificam nas obras um *non-finito* – um fim em aberto.

Durante a sua carreira artística, Sol Lewitt produziu cerca de 1200 desenhos mural de instrução. Na imagem apresentada, o desenho mural *Wall Drawing #260* inscreve-se no espaço do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, propagando-se no espaço como uma pintura a fresco constituída por códigos geométricos.

Estes códigos são construídos a partir da conjugação de linhas rectas, curvas, quebradas, que provocam uma sensação de movimento prolongado, como uma paisagem construída por ondas irregulares de geometria.

O desenho instrução torna-se uma partitura que pode ser seguida por qualquer pessoa, desde os assistentes treinados do *Estate of Sol Lewitt*, a artistas ou voluntários; o desenho é performativo na base em que se compõe a partir de um conjunto de regras que devem ser operadas para criar a obra.

A instrução permite que a obra se torne eterna, não por ser única, mas pela sua reprodutibilidade. A instrução funciona como um ritual que acompanha cada passo a ser tomado para construir o desenho.



fig. 4

Sol Lewitt

Wall Drawing #260

Crayon em parede pintada

5 Dezembro, 2008— 1 Junho, 2009

Por outro lado, embora a intenção da obra seja a sua preservação, são normalmente efémeras e duram durante o período das exposições; mas é na sua efemeridade que a obra pode ser repetida, ou mesmo ser exibida em vários sítios simultaneamente.

Esta repetição inscreve a obra num devir infinito, permite-lhe uma reencenação que nunca é igual, onde as variações são permitidas a partir de uma matriz instrutiva que não deixa de ser aberta; a objectividade permeia-se pelas condições físicas e perceptivas do espaço e daqueles que fazem o desenho de instrução.

Na união de regular com irregular, a linha evidencia o desenho planeado que assume variações.

A linha recta, regular, surge como a potência técnica da criação humana sobre a criação irregular natural. Tal como Ingold (2007) refere, a linha recta emerge como um ícone virtual da modernidade, da industrialização, do conhecimento, da racionalização, filho da dicotomia do pensamento moderno.

A associação da linha recta, regular, direita, impõe-se sobre vários planos das camadas sociais e políticas, demonstrando um poder virtual da mente sobre a matéria, da racionalidade e intelecto sobre a intuição e a percepção, da ciência contra as práticas tradicionais, do masculino sobre o feminino.

Nestas condições, a rectidão torna-se um indicador inequívoco de masculinidade, na mesma medida que a curvatura indica feminilidade. (...) ao transportar fortes conotações de virtude moral e dignidade social. Essas conotações estendem-se a julgamentos sobre o estatuto relativo não só de homens e mulheres, mas também de povos "civilizados" e "primitivos", e até de seres humanos e os seus antecedentes evolutivos. (Ingold, 2007, 153)

A artificialidade da linha recta, neste sentido, é provocada não por um conjunto de ritmos, de uma prática repetitiva, mas pela imposição de uma forma sobre as outras demais: a linha recta é fundamentalmente artificial, uma qualidade técnica aparente de uma coisa, e não um conjunto de qualidades que surgem naturalmente. Edmund Leach refere a natureza como um conjunto caótico de linhas não rectas:

A natureza visível, selvagem é uma confusão de curvas aleatórias; Não contém linhas rectas e poucas formas geométricas regulares de qualquer tipo. Mas o mundo domesticado, feito pelo homem da cultura está cheio de linhas rectas, rectângulos, triângulos, círculos e assim por diante. (Leach, 1976, 51)

A prática artística, tal como a vida quotidiana, não obedece a um controlo regular de movimentos que precedem outros; pelo contrário, os movimentos feitos pelos humanos são irregulares, um caos organizado de movimentos que podem ser traduzidos em malhas encruzilhadas de linhas. Tanto na Natureza, como nas sociedades, o fenómeno irregular está presente no seu crescimento - a cultura é um acto não-linear.

A prática artística desenvolve-se a partir de variações que vão permeando o processo e a obra. A repetição funciona como uma matriz que evidencia a diferença como uma característica inerentemente transitória.

A prática artística de *É Eterna* é definida e feita pela sua circularidade, pela capacidade de transportar o infinito para um campo físico, operando a partir deste mundo sensível das ideias. A publicação *Arcs, Circles and Grids* de Sol LeWitt assume a questão da circularidade a partir do movimento minimalista e conceptual dos anos 60, utilizando o desenho a partir de estruturas simples.

Neste livro, o desenho vai-se compondo pela repetição e variação destes elementos básicos, feitos por linhas, explorando uma série de agrupamentos de intersecções geométricas de arcos, círculos e grelhas.

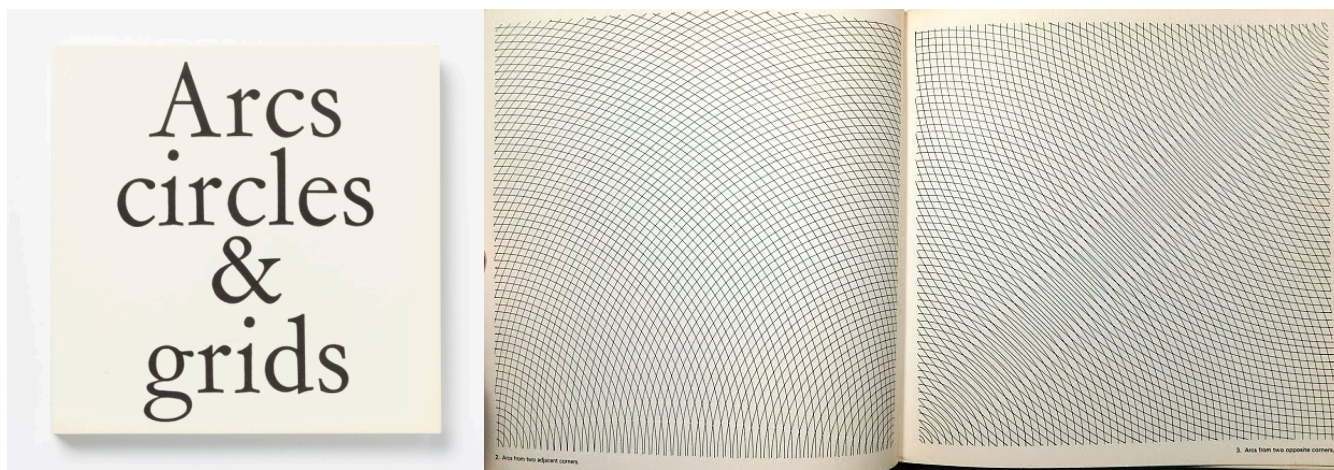


fig.5

Sol LeWitt

Arcs, Circles & Grids

Publicação de artista - Offset em papel, capa mole

1972

Cada página do livro progride para uma composição de séries de linhas, traçadas de um canto ao outro da página, movendo-se por uma repetição gradual de geometrias.

A publicação resulta na repetição da mesma matriz a partir de variantes, utilizando diferentes espaçamentos, colocações, combinações de arcos, círculos e grelhas.

LeWitt utiliza, aqui, tal como no desenho de instrução, a variação que tem por base uma matriz, uma regra.

A repetição revela-se a partir das variantes que as formas geométricas produzem. A modulação demonstra a contrariedade entre a construção mental e visual das imagens; LeWitt confronta os conceitos de ordem e desordem, utiliza a regra e as variantes como o material que vai reforçar a repetição como um sistema para a sua prática artística.

No projecto *É Eterna* estabelece-se a variação pelas ligações entre a ideia de circularidade e os materiais e suportes utilizados na prática artística; por outro lado, investiga uma representação simbólica das diferentes adaptações, modificações que os materiais sofrem devido à acção do tempo e de agentes externos - utilizando a variação de formas.

O mundo é um local caótico, em que a criação não se suspende nem extingue; o mundo exterior, no qual o criador está imerso, é um conjunto de linhas de movimento confusas, enredadas, que fluem em convergência e divergência - o mundo, tal como a criação, vai acontecendo.

Entender a multiplicidade, o caos e a simultânea insignificância e importância da vida de todas as coisas torna-se pertinente para entender que existe um espaço sensível, habitado pelas ideias permeadas por tudo o que dialoga com estas.

Deste modo, a variação apresenta-se como a capacidade da prática transformar o mundo mental das ideias em formas, que se multiplicam, variam.

O desdobramento das imagens implicam a ideia de um infinito que, não sendo possível de representar, é racionalizado pelo uso de variações que se criam a partir da regra e das formas básicas.

No desenho de Eva Hesse apresentado a variação cria versões alternativas para a escultura, como método de multiplicação de uma matriz composta pela repetição da mesma forma: as peças desdobram-se nas múltiplas possibilidades que os desenhos têm.

O desenho preparatório serve como um desenho interno da obra; desdobram-se numa espécie de estroboscopia, criando várias imagens relativas ao movimento da mesma forma.



fig. 6

Eva Hesse

Repetition Nineteen I

Guache, aguarela, e lápis sobre papel

1967-68

Estas multiplicações do desenho preparatório permitem entender não só melhor o fim, mas entender os procedimentos que originam a prática artística de Hesse, compreender de que forma a artista interpreta a figura escultórica.

Repetition Nineteen I faz parte de um mundo sensível, de um mundo vivido pelas ideias, experiências do artista na sua prática, que é recuperado como desejo de entender a origem sem forma dessa ideia, formalizada.

A existência de uma variante à matriz permite ao projecto *É Eterna* comunicar o infinito através da implicação de um sem-número de irregularidades, de formas que seguem a mesma origem formal mas que se tornam diferentes. A diferença é, portanto, inerente ao infinito; ela permite ver a circularidade a partir de várias perspectivas, não por a manifestar totalmente, mas por entendermos na variação uma capacidade intuitiva, uma sensibilidade em ver ou entender um infinito potencial.

2.2. O Sensível

O projecto *É Eterna* estabelece como propósito não a conclusão de uma obra, mas a preocupação no diálogo de relações que são feitas intuitivamente. A intuição, como forma imediata de percepção, encontra no conhecimento mediado pela prática artística um método racional de analisar o processo da circularidade.

A intuição tenta compreender os mecanismos que o projecto problematiza, respondendo com a criação de meta-esquemas entre o desenho, os materiais e os trabalhos que produz para tornar manifesta a circularidade.

A prática faz-se no quotidiano, do espaço do estúdio, mas também de um meio que é feito de relações entre pessoas, Natureza, acções fora do campo artístico. A experiência do quotidiano encontra nele formas, ideias e soluções para os problemas que a criação encontra - sejam eles técnicos ou conceptuais - porque o dia-a-dia faz parte da experiência de um conhecimento do mundo que nos rodeia, onde a prática está inerentemente inserida.

Nikos Papastergiadis sustenta, a este propósito, que é essencial a imersão do artista no mundo exterior e quotidiano, pois é a partir deste que o seu mundo interior, sensível, opera:

Actualmente, os artistas colocam-se no meio do movimento da vida quotidiana. Não se podem permitir ao isolamento ou presumir que estão à frente das mudanças que ocorrem no mundo. A sua arte é formada no processo de trabalho com outros e no interior das instituições da vida quotidiana. (Papastergiadis, 2010, p. 8)

O quotidiano permeia-se no espaço do estúdio, relaciona-se com o espaço mental onde a prática se pensa.

A permeabilidade, esta capacidade de não fechar num cubículo estático, mas numa bolha em que as emoções se permeiam por experiências, relações, pessoas, materiais, movimentos impede a verdade absoluta, cristalizada para uma ideia.

Este mundo sensível, então, abre-se para o exterior que, tão diverso como ele é, analisa a obra a partir de infinitas relações que abrem o interior do círculo para o seu próprio sem-fim, permitindo à prática, finalmente, se afirmar pela sua circularidade – as suas capacidades de transformação, de movimentação, de vida.

Encontra no quotidiano relações, novamente, de meta-esquemas, de coisas que relacionam a prática entre o seu mundo interior, e o seu mundo exterior.



fig.7

Miet Warlop

Crumbling Down the Circle of my Iconoclasm

Fotografia da performance

2016

Em *Crumbling Down the Circle of my Iconoclasm*, a artista performer Miet Warlop (Bélgica, 1978) utiliza vários elementos que utiliza regularmente no seu processo criativo, juntando-os numa coreografia improvisada, constantemente em estado transitório. Os materiais participam num universo visual performativo, um mundo sensível onde todos os elementos se interconectam num diálogo infinito entre si.

A artista manipula os elementos até que encontrem imagens, composições efémeras.

A utilização de formas de gesso de membros do corpo relembram uma repetição ad infinitum do corpo que actua consigo mesmo, em si mesmo. Uma das tácticas de Warlop é condicionar o seu

corpo em função do uso destas próteses. A dada altura, por exemplo, senta-se numa mesa, com duas pernas de gesso, e levanta-as e muda-as de posição como se fossem as suas pernas reais. O seu processo criativo é uma busca que se faz a partir da manipulação directa dos objectos e materiais que utiliza, molda e vê no seu dia-a-dia no estúdio. Os materiais permitem a Warlop o diálogo entre o seu mundo invisível de ideias que, durante a performance, vão dialogando e transitando através dos materiais e das suas propriedades. As imagens vão-se desfazendo e refazendo, em esculturas efémeras, num sem-fim de movimentos com os materiais do mundo sensível da criação.

As matérias encontram o seu lugar num quotidiano que preenche o mundo sensível com o seu lado físico. As ideias encontram corpo em objectos, em coisas, cuja plasticidade permite moldar a ideia à matéria, e vice-versa, num contínuo estado de criação que nunca acaba.

2.3 Material

Cada material possui características que o tornam mais empáticos ou mais ásperos não só à sua moldagem, mas também à sua abordagem conceptual; a grafite, por exemplo, pode ser analisada dentro de um contexto histórico, uma narrativa que reforça o sentido descrito por Katie Lloyd Thomas de objecthood (Thomas, 2007, p. 2) – no reconhecimento da relação dos objectos com as práticas materiais e sociais, a partir dos quais os seus significados são gerados.

Por outro lado, é necessário referir que a grafite tem um contexto específico na História da Arte. O lápis de grafite é feito a partir desse material, a que se reconhece o cinzento brilhante, monocromático, e a possibilidade em apagar os traços que deixa no suporte do papel. Desse modo, a grafite é amplamente utilizada para esboçar, pois permite a correcção. O desenho surge, então, geralmente como um intermédio entre a ideia e a obra final, como um conjunto de apontamentos imediatos, sensíveis, um estudo do que será depois feito com maior precisão a óleo, mármore ou outro material cuja moldagem não seja tão facilitada.

A grafite é, assim, um material informal que permite manter a segurança entre a fragilidade da ideia e a sua composição final; nessa medida, muitos desenhos não são feitos para serem vistos, mas servem como uma ferramenta essencial na prática de muitos artistas.

Por outro lado, a descontextualização de um material refere, indirectamente, a uma utilização correcta – isto é, é expectável que a grafite seja utilizada para esboçar a partir de linhas, sombras, delinear figuras.

Takesada Matsutani (Japão, 1937) explora a grafite, desconstruindo-a, utilizando-a não só como material riscador, mas como modo de encobrir uma superfície inteira. A grafite, em vez de delinear e criar limites, sombras ou inscrições, mancha o papel num negro prateado.

O brilho provocado evoca uma suavidade quase similar ao brilho da pele; a ferocidade da grande escala contrasta com o esforço de preenchimento com grafite de toda a superfície.



fig. 8

Takesada Matsutani

Stream

Grafite sobre papel

2013

O papel, abrasivo, esconde-se num lençol brilhante. Através da dissolução do significado histórico da grafite, a sua origem é questionada; o desenho aqui é feito a partir de uma linguagem nova, específica.

O desenho não é medido, nem figurativo, mas é um acumular da matéria mineralógica, onde a representação é transmutada em acção.

O artista sintetiza todas as qualidades que o material encerra; ele transforma os suportes, a obra e principalmente a ideia. Os materiais, que à primeira vista são inertes, transpiram a sua própria vida.

O espectador fica iluminado por uma pureza de um material que não se molda para figurar uma ideia, mas que se apresenta como a própria ideia em si mesmo; ele próprio se expressa através do artista.

Os materiais permitem que a prática artística se coloque numa análise adaptativa dos significados e da plasticidade dos materiais - o reconhecimento das suas funções permite a construção da prática.

Os materiais existem em nosso torno, nos seus próprios termos. A função do artista é o de recollectar, investigar e reconhecer qualidades, capacidades dos materiais para dar forma a uma ideia.

O artista está imerso no espaço onde actua; este local é um mundo sensível, cuja empatia permite um diálogo, uma manifestação de relações entre o material e a criação.

Paul Klee manifestava que “a forma é o fim, a morte” (Klee, 1973, p. 269): os materiais estão vivos e é o processo de criação, de dar movimento, que permite ao artista entender os materiais na sua vivência.

A prática artística manifesta-se através do diálogo de adaptações entre a criação e os materiais. Thomas explicita a importância da transitividade do material , que encerra em si carácter através da actividade artística:

Ao caracterizar a matéria como inerte - como aquilo a que se dá forma - a imagem do arquiteto como uma espécie de mítico doador de formas é reforçada e os processos e o trabalho de construção são ocultados.

As próprias resistências que a matéria tem ao ser moldada a uma forma são ignoradas. Os materiais têm de ser extraídos ou manufacturados, têm de ser tabalhados e, uma vez in situ, têm de ser mantidos. E obviamente os materiais estão activos; é uma transacção, ao invés de uma operação unidireccional, que ocorre na formação das coisas. (Thomas, 2007, p. 3, 4)

Ao salientarmos um material podemos entender a prática como uma união de forças convergentes e divergentes, onde os movimentos feitos pelo artista dialogam nas superfícies materiais. A prática da arte é considerada a partir dos seus elementos criadores, ou seja, dos movimentos que se unem para darem lugar à criação.

A prática insere-se na repetição de movimentos, fases, mas também da adaptação às circunstâncias dos materiais que utiliza e dos significados de cada um destes. O estudo do trabalho de atelier permite uma contemplação da prática, que não se confina aos limites da sua apresentação final, mas a toda uma constelação de elementos que lhe dão forma e significado.

No projecto *É Eterna*, os materiais são apresentados e problematizados pelas suas qualidades sensíveis, criando um paralelismo entre material e círculo - entre aquilo que nos é tangível das coisas, e as qualidades que existem momentaneamente, ciclicamente em tudo o que existe.

Entender os materiais a partir não da sua inércia, mas a partir das suas capacidades transitórias permite entender a prática artística pela sua circularidade.

2.4 Imediato



fig.9

Sung Jae Choi

Punchong Bottle

Engobe branco, vidrado cinza,
desenho sobre grés

2005

A cerâmica de Sung Jae Choi (Coreia, 1962) tem raízes nos grés *buncheong* da dinastia *Joseon*, dos finais do século 14 da Coreia. Em contraste com as formas rebuscadas e refinadas dos *celadons*, as peças *buncheong* têm um estilo mais rústico. Este tipo de cerâmica tentava explorar a aparência frágil da porcelana *celadon*, mas utilizando contrastes entre o branco e o negro, as variações possíveis eram feitas a partir de materiais limitados.

Choi utiliza o *buncheong* de um modo formal tradicional, mas utilizando técnicas que incorporam um desenho intuitivo para assinalar elementos no engobe, ainda molhado. Utilizando os dedos e pincéis, o artista utiliza uma técnica de incisão na peça, criando linhas, curtas ou longas, com força ou suavemente, escassas ou abundantes, criando um movimento quase caligráfico na peça de grés.

De um modo puramente contemporâneo, Choi faz uso de uma técnica subtil, explorando o acumular de conhecimento, de décadas de experiência.

A linha documenta, sem qualquer intenção decorativa na peça, a complexidade da cerâmica na simbologia do simples movimento que a peça lhe sugere intuitivamente nesse momento.

Choi imprime o seu eu como ferramenta na peça. O suporte é a cerâmica mas o que está inscrito é uma assinatura, uma caligrafia que o artista exprime. Este registo torna-se então em artefacto de um momento que passou, de uma identidade de uma ideia.

Novamente, a ideia revela ser um Ourobouros, pois ela é mutável, come-se a si mesma: na procura do imediato, do intuitivo, a falsa ingenuidade das intenções do artista engole o seu objectivo.

Por outro lado, as ideias transformam-se por serem feitas destas convergências e divergências com as intenções, que a influenciam. A ideia está num permanente estado de movimento pelo que existe em seu torno, pois ela não existe num vácuo.

A ideia, exposta à experiência transmitida pela prática, vai-se transformando, porque o material permite encontrar perguntas e respostas só através da sua experimentação. A ideia não existe num vácuo, mas na sua materialização em formas concretas. A intuição, assim, traduz a ideia em movimentos, que lhe vão dar corpo.

No projecto *É Eterna*, existe um contágio provocado pelo material com que se trabalha, que tem a sua própria construção, abre um campo de possibilidades para as ideias de circularidade.

É o resultado e o movimento da prática que dá possibilidade a que a ideia viva pela sua transformação em diferentes resultados, que por sua vez se tornam mais perto de se tornarem em obra de arte ou artefacto. São estes os processos que fazem parte do mundo sensível.

A elaboração da metodologia do projecto compreende-se em ciclos de experimentação de vários materiais, suportes e técnicas que ajudam a impulsionar a prática para a sua circularidade. Tal como os ciclos lunares, o movimento circular da prática define-se pela movimentação e identificação de fases que vão surgindo, desvanecendo, desvendando uma outra.

As contrariedades complementam-se umas às outras, não formam uma negação; a estrutura da prática é uma vontade de continuar, permanecer no meio deste círculo onde o artista se coloca mentalmente para produzir.

A importância da invisibilidade das acções do quotidiano, de tudo aquilo que não é possível explicar por palavras, é documentado através de técnicas codificadas.

Estas permitem criar uma linguagem específica que compreende a viagem a um mundo interior como suporte da criação.

A prática artística é o mundo sensível, onde as coisas são criadas, destruídas, reformuladas, criadas novamente, num processo circular e infinito de descoberta de relações e padrões mútuos entre materiais, suportes, ideias e acções.

3 – Ilhas

O projecto *É Eterna* acontece num mundo sensível, ao qual o observador não tem acesso.

O círculo sensível define um espaço onde está contido todo o processo artístico. Este capítulo surge como identificação da metodologia prática do projecto, da diversidade dos meios e dos modos de comunicar a circularidade através da criação de uma viagem a uma ilha.

Tendo como base a noção de circularidade como propósito principal de estudo, pretende-se também identificar a diversidade dos meios e figuras com que a prática artística dá corpo a esta ideia, tornando-a tangível na sua condição de imagem e processo, espacial e temporal. A prática artística define-se através das relações entre os processos criativos utilizados e por uma sensibilidade aos materiais e técnicas.

O desafio lançado para responder à questão da circularidade da prática é o de tentar representar toda a vibração física e psicológica o mais imediatamente possível, de forma a que o resultado não se torne um momento estético, mas sim resultado de formas fluídas, naturais.

A ideia oferece aglutinações e separações provocadas por todo o conhecimento e relações estabelecidas com o círculo. Esta é condicionada pelos suportes escolhidos para inscrevê-la, e também pelo momento do acto de inscrição: sabendo que é necessário uma captura da própria prática, é no presente que a ideia vive e é despojada de intenção estética.

Os materiais, suporte e corpo vão transformar a ideia da circularidade na resposta à sua própria prática.

3.1 Manuscrito

No projecto *É Eterna*, a procura pela circularidade origina um desenho feito a partir da construção de uma nova linguagem. Esta linguagem, codificada, repetitiva, é feita através de conjuntos de traços que criam fileiras, agrupando-se e sedimentando-se.

Em *A Pedra Aquiver*, a impressão do gesto na superfície do papel assinala a temporalidade da demora em preencher o suporte. Este tempo traz o infinito a um código - ao tornar-se em obra final, em manuscrito da ideia de circularidade.

O manuscrito entende uma abordagem do desenho que procura inscrever o traço como simbologia do pensamento, de uma linguagem feita não de palavras, mas de gestos imediatos.

Tal como um manuscrito tradicional é escrito à mão, o manuscrito em *É Eterna* escreve, metaforicamente, a circularidade da sua prática.

A temporalidade sentida na obra final torna-se eterna, pois grava o pensamento de um presente já longínquo, feito por ondas, de linhas que se repetem.

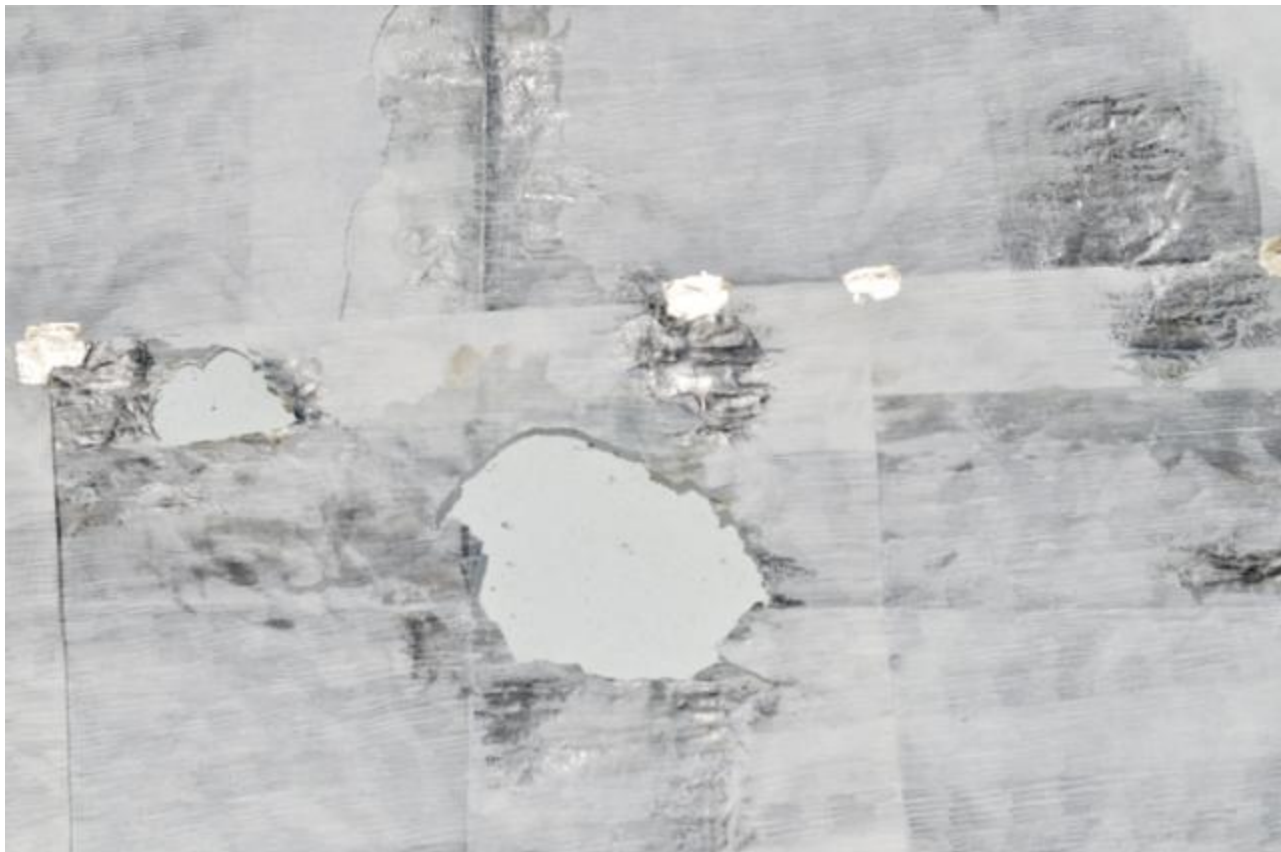


fig. 10

Isabel Andrade

A Pedra Aquiver

Grafite, folha de ouro e cera de abelha sobre papel

pormenor

2016

A linha é estudada como ferramenta de inscrever no suporte do papel o código; o papel, aqui simbolizando um manuscrito visual da viagem interior que é realizada, procura determinar-se através dos movimentos da prática artística.

A circularidade desperta uma linha repetida, com lapsos temporais e visuais, como uma malha de grafite imperfeita, mas sedimentada.

Este mapeamento do mundo invisível traça-se numa colisão entre as ideias, os materiais, os suportes e tudo o que transpira do exterior - o espaço, os sons, as palavras.

As linhas são comparadas nesta pesquisa a conectores de movimentos que são realizados, tanto na prática artística, como em todas as formas de movimentos do quotidiano.

Estes segmentos de conexão formam-se através linhas de mapeamento dos movimentos que riscam o suporte.

Na prática do projecto *É Eterna* existe uma aglutinação provocada pelo condicionamento da ideia ao seu próprio crescimento.

A questão de como capturar este condicionamento é respondida através da inscrição de linhas que substituem palavras e que comunicam a ideia, através de formas intuitivas, feitas num gesto imediato.

A linha feita por traços resolve o desenho como inscrição do pensamento intuitivo e imediato, das coisas imprecisas, de sensações.



fig. 11
Isabel Andrade
A Pedra Tecida
Grafite sobre papel
2017

O desenho ritmado, e repetitivo é configurado pelas linhas tracejadas, pelo mapeamento e incorporação dos movimentos realizados na criação da obra.

Andy Goldsworthy identifica no desenho a capacidade de descrever “ (...) uma linha de exploração alerta para mudanças de ritmo e sentimentos de superfície e espaço.” (Goldsworthy, 1994, 82)

Em *A Pedra Lua sobre o Vento*, a linha projecta-se como repetição da inscrição da ideia. Nestes desenhos de manuscritos, denominados de pedras-lua, o processo de traçar cria irregularidades provocadas pelo ritmo e pelas transformações dentro do mundo sensível que habito. Todas as

leves mudanças de posição do corpo que as inscreve são capturados; há uma rejeição da correcção ou do esboço, porque existe uma ritualização que permite conceber eternidade a este processo artístico.

O movimento rítmico e memorizado torna o manuscrito num resultado ritualizado. As linhas nascem com especificidade: já não são anónimas, mas são fragmentos de pensamentos, ideias.

O manuscrito denomina-se de pedras-lua por esta sedimentação, esta intenção à prática que se concentra em fileiras de grafite de aspecto rochoso, desenhado em papel frágil, vegetal.



fig.12

Isabel Andrade

A Pedra Lua sobre o Vento

Grafite, folha de prata e
cera de abelha sobre
papel

2017

O verdadeiro infinito seria a comunicação perfeita da ideia, através de da simultaneidade entre pensar e traçar. Tal é impossível: a temporalidade do pensamento é demasiado fugaz para ser capturado totalmente. Neste *delay*, as repetições irregularizam-se, tornam-se sedimentos

imperfeitos de um ideal infinito. A repetição torna-se um fingir da captura dos pensamentos, naquilo a que Marcel Duchamp, em *O Acto Criador*, chama de “coeficiente artístico”: “uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (Duchamp, p.73)

Tal como em Autopsicografia, de Fernando Pessoa, o sentido de fingir não é despertado por uma conotação negativa; por outro lado, o fingimento é paralelo à figura do Ourobours.

O fingir mais do que aquilo que é sentido transporta visceralidade, circularidade: como não é possível capturar a tempo o pensamento através de traços, a representação através do movimento rápido que tenta acompanhar o pensamento para o inscrever torna-se numa hiper-realidade daquilo que tenta representar.

Esta hiper-realidade é distinguida pela repetição irregular do movimento de traçar linhas ritmadamente.

Ingold (2007, p. 135) refere a caligrafia chinesa como exemplo de uma prática repetitiva que permite apreender através do desenho feito no ar os movimentos necessários para desenhar caracteres.

Estes movimentos identificam na repetição de um desenho invisível a capacidade da prática repetitiva de dar nome a um movimento, um sentido e sensibilidade particular.

O escrever no ar prova que nesta aprendizagem da escrita existe uma semelhança entre dar o nome e significado a um traço da escrita e o desenho como movimento repetitivo.

A apreensão repetitiva de movimentos desenhados dão-lhes uma razão intrínseca - no caso do projecto, de representação da circularidade, do infinito.

Em *A Pedra das Luas de Faiança*, a performance apresenta-se como um desenhar na procura da circularidade da prática artística.

O corpo, em cima dos papéis unidos por folha de prata, vai tracejando em seu torno conjuntos de linhas, repetitivas, que se sedimentam e encasulam dentro da área do suporte.

Em cada conjunto de linhas que se encerra, uma bola em cerâmica é colocada numa posição diferente em cima dos papéis, e a sua posição é mapeada pelo desenhar do seu contorno.

O desenho performativo ritualiza-se num mapeamento de ilhas feitas pela movimentação da cerâmica, e no inscrever de todos os movimentos e sensações do corpo que actua sobre o suporte.

As folhas de papel tornam-se, então, num manuscrito, numa pedra de grafite composta por círculos que documenta a acção performativa.

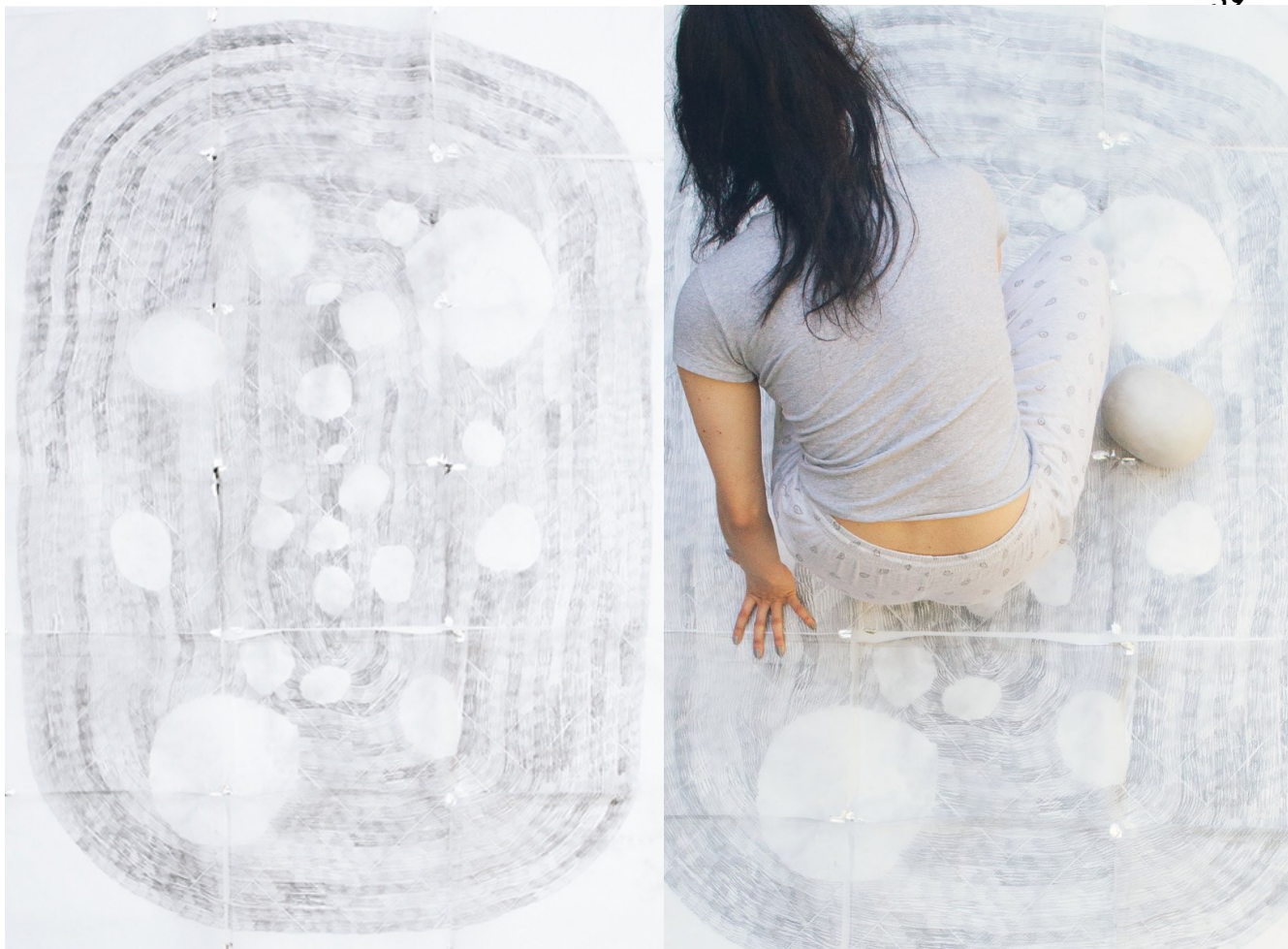


fig. 13

Isabel Andrade

A Pedra das Luas de Faiança

Grafite e folha de prata sobre papel

2017

fig. 14

Isabel Andrade

Fotografia da performance de *A Pedra das Luas de Faiança*

2017

A grafite e o movimento do desenho, regular no sentido em que obedece a uma estrutura repetitiva de riscar na folha ritmadamente, cria sedimentações irregulares, linhas tortas, com diferentes gradações.

O desafio de responder à impossibilidade do infinito com o fingimento salienta-se pelos lapsos de tempo criados pela interrupção das linhas; por outro lado, existem buracos, feitos com cera

de abelha, que magoam e retiram matéria ao manuscrito; estes buracos simbolizam as falhas no pensamento como essa diferença entre o pensado e o tempo passado a inscrevê-lo.



fig.15

Isabel Andrade

A Pedra Lua sobre o Vento

Grafite, folha de prata sobre papel

pormenor

2017

A folha de prata e ouro nos desenhos valorizam o suporte frágil. Tal como os ceramistas japoneses aplicavam laca com folha de ouro para unir peças partidas, através da técnica *kintsugi*, aqui a folha metalizada une as folhas do manuscrito.

No manuscrito das pedras-lua, a folha de prata ou ouro são utilizadas como selos, que unem o tempo dedicado, que justificam o fragmento e elevam a simbologia da obra final.

A folha que une o papel dignifica a obra, pois sela estas meras folhas de papel vegetal unidas com fita-cola a uma dimensão de documento.



fig.16

Isabel Andrade

A Pedra Lua sobre o Vento

Grafitee folha de prata sobre papel

pormenor

2017

Tal como um selo em lacre, aqui o selo assina o manuscrito desta ilha que é a ideia, o círculo como mundo sensível e permite mostrar para o mundo exterior um documento que comprova, legitima a invisibilidade desta ilha.

O desenho do manuscrito existe como uma matriz de compromisso entre o artificial do original; do repetir um conjunto de actos, de movimentos, criando uma especificidade do ritual que vai para além da regra rígida de como realizar os procedimentos.

Nestes manuscritos, os materiais apresentam-se como coisas com simbolismos das qualidades sensíveis do círculo - qualidades que não são nem regulares, nem concretas, ou científicas - mas vividas, criadas.

A ideia de ritual é transmitida pela ênfase dos meios repetitivos utilizados na prática artística.

Entendendo que o aspecto ritualista da prática se insere dentro do campo do mundo sensível, do espaço íntimo entre o corpo do artista e o seu atelier, é investigado o aspecto circular entre corpo, criação e auto-criação.

É proposto o desafio de transmitir uma ideia através do traço, explorar qual o movimento que essa ideia terá. A ideia da circularidade, que não é figurativa, é tornada perceptível através de um código com cadência ritualista similar a sutras; há uma melodia, um gurgurujar melódico como se fosse um bombear de uma coisa orgânica, ritual.

O ritual compõe-se, deste modo, pelos seguintes passos:

1. Reconhecer as características sensíveis à ideia de circularidade
2. Escolher os materiais com os quais existe uma aproximação, uma relação individual empírica
3. A preparação do suporte, colado com fita-cola
4. A inscrição do pensamento imediato, capturando a temporalidade em gestos repetitivos
5. A criação de rasgos a partir de manchas aleatórias com cera de abelha
6. O selar das folhas com folha de prata ou ouro, transformando o ritual num manuscrito

A intuição e a repetição impedem que uma finalidade estética oriente o processo, alterando desse modo a prática que se faz enquanto acção autorreflexiva. Reconhecem uma matriz, composta pelos passos do ritual, a partir dos quais será possível ajustar a prática artística a uma procura mais intuitiva, absorta do intelectualizar daquilo que se vai criar.

Esta dinâmica ritualista representa um tempo que documenta o presente, através de sinais gráficos. Cada operação tem o seu tempo: o ritual desenvolve-se a partir de uma automatização de cada fase de construção do manuscrito. Mais do que uma coreografia planeada, o ritual dá-se por se sentir qual os momentos certos de passar de uma fase para outra. O controlo existe apenas na escolha destes momentos; a força dos impulsos do pensamento, da força ou fraqueza das linhas traçadas são sentidas e não planeadas.

O ritual introduz a dimensão circular na prática, porque se encerra num acto do qual se conhece o início, desenvolvimento, fim, como um exercício de constante retorno. Este círculo é como uma ilha, uma lua que estabelece o infinito a partir de uma representação mitológica, por não ser possível representar ou mesmo compreender a sua verdadeira forma.

Desta maneira, a prática artística dá-se por uma auto-poiésis, em que se assume que tanto eu como a obra existimos num espaço sensível e mitológico.

O poema que se apresenta em seguida descreve o ritual como viagem, como prova da existência do círculo como mundo sensível.

Enquanto que os manuscritos situam o desenho num abraço performativo desta ilha, o poema contextualiza o círculo numa ficção mitológica, tentando mostrar a linguagem do espaço sensível das ideias.

Preparação

a primeira taça

a segunda taça

a terceira

a quarta

a quinta

bebemos este estado prolongado

comemos o momento

na ilha que criamos

onde a forma do chão é um círculo

vazio de caos

nutrindo uma verdadeira energia, a energia

a vida começa e acaba

na paciência de estar quieto

e ficar dentro dela, acontecendo

no destino, a presença

de pequenos raios de luz na escuridão

no presente momento.

a lembrança,

a lua da contemplação,

a luz interior, que comanda o dia

a divina presença é a nossa essência

radiantemente luminosas

nós, a lua

criamo-nos a nós mesmas

centro de gravidade

em repetição em torno das nossas portas

convidadas. neste centro da terra

os problemas evaporando.

que significa criarmo-nos nós mesmas em lua? – pergunta uma.

a primeira taça, bebe
e mais tarde criarte-ás.

Ritual

linguagem cheia
feita de água

o grande círculo, infinito nascimento,
presente dentro, infinito fora

exausto nunca, imperfeito nunca
ocupa tudo, ocupa tudo

repete sons, diferentes infinitos
se antes infinito, depois infinito
na casa adentro, círculo dentro e fora

palavras manchadas pela lua instável
faseia, sempre presente

caminha por isto, nasce por cada movimento
todo o respirar engolido

ossos feitos de tudo, voltando o mundo
voltando para fora, com os sentidos revoltos

o mundo da natureza
caminha, volta, enquanto com vida
caminha voltando

retornando à terra para o infinito
fluindo, macio, rígido como os braços que se moldam

soldada com uma grande luz
tremendo, inspira e recebe

na garganta, um tremer pronunciado
constante e voltando

água que se bebe, afogada no infinito

existe justificada
por instância, por si mesma

utiliza e tenta
começa e nunca acaba

determina e fecha
cria íntimo em qualquer termo

abre para si mesma,
sem milagre, por natureza

toda, rodeada
visita e dança

improvável harmonia
os grandes céus abertos

suprema e ardente
tornando carne em névoa

infinita paisagem
tremendo, dentro e fora

Purificação (vermelho)

a forma, o equilíbrio natural
o círculo do desejo

a arquitectura vermelha
desmaiada, nunca ignorada, nunca deixada

agarrada à água, terra e erva

talvez seja esta uma das muitas formas de viver
e nós mesmas, nós, a lua
apenas uma
e milhares de luas simultaneamente.

um excerto
ou tudo
o um, a lua, o círculo

subindo, respirando

conjunto fim
nós, a lua

memórias, danças e vozes
o grande céu em bocal sobre nós, a lua

simplesmente
transcendemos em nós mesmas.
padrões implodindo e formando-se
nunca se quebrando.

oferecendo nada mais mas nós, a lua.

O poema é o ritual que explora uma narrativa não linear da circularidade. A palavra indica movimento, sugere várias acções que existem simbolicamente. É a partir do ritual implícito no poema que a prática explica a ideia a que vai dar corpo.

A narrativa poética existe no mundo das ideias, mas ideias que são mediadas pelas palavras; o ritual descrito compõe-se pelas coisas que existem no círculo sensível. As acções que ocorrem

estão ou para acontecer, ou já aconteceram – têm um tempo próprio, mas não é possível apontar qual é.

A manifestação da ideia nesta temporalidade dogmática explora o ritual a partir da sua eternidade.

Visitar o mundo invisível das ideias é uma necessidade minha para entender esse imaginário. As ações são provocadas através da prática, onde existem palavras; são como passos fundamentais para que consiga cumprir a tarefa. Este mundo, tão tangível quanto a circularidade, não tem fim.

O ritual torna-se ele próprio um mito, pois nele há uma matriz poética, ficcional, que comanda a ordem do pensamento no tempo.

O poema retrata a prática a partir do seu interior, da sua ideia. Esta ilha, onde as coisas se fazem a si mesmas, descreve a viagem ao meio do círculo, ao mundo sensível.

O ritual torna-se ele próprio um mito, pois nele há uma matriz poética, ficcional, que comanda a ordem do pensamento no tempo.

Tal como a grafite, o papel, o unir, o desfazer é escolhido para os manuscritos, no poema são escolhidos os movimentos simbólicos de uma prática circular.

Assim, o manuscrito dá lugar à identificação de um ritual que encontra na linguagem do poema uma narrativa mitológica.

3.2 Mitologia

A poesia entende o mito como uma narrativa simbólica do mundo sensível das ideias, como um ritual do campo do fantástico.

A mitologia existe como a racionalização do mito que é criado a partir da circularidade, entendendo que esse diálogo entre o simbólico e o ritual prepara o mito para uma renovação aberta.

Tal como a grafite, o papel unido e desfeito são escolhidos para os manuscritos, no poema são escolhidos os movimentos simbólicos de uma prática que se quer circular.

Assim, o manuscrito dá lugar à identificação de um ritual que encontra na linguagem do poema uma narrativa mitológica. Esta tenta desmontar o sentido do mundo sensível – constrói-se a partir dos mitos que a prática cria com imagens, palavras, ideias.

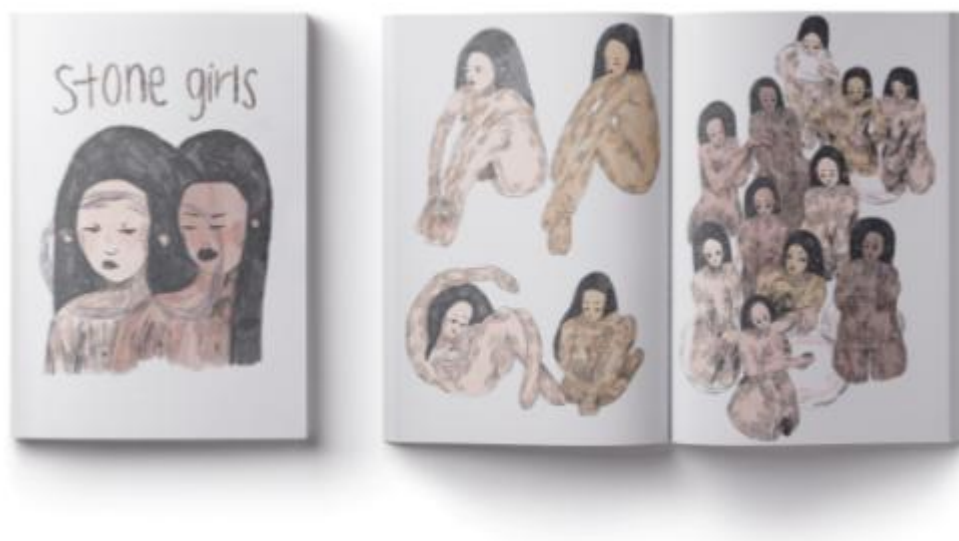


fig. 17

Isabel Andrade

Stone Girls

Publicação de desenho digital sobre papel

2017

A publicação *Stone Girls* conta a história do poema narrado por figuras femininas a que chamei de meninas de pedra. Reúne um conjunto de publicações de uma ilha onde as meninas se formam, dialogam e se criam a si mesmas.

Este livro torna-se um manual da viagem ao círculo, à ilha. Eu mesma faço a viagem ao círculo, a uma ilha onde se passa a criação, onde habitam figuras que simbolizam as ideias.

Esta ilha representa manifestações de circularidade referidas anteriormente, criando-se a partir de mitos.

O mito torna tangível a circularidade, transforma o espaço e a temporalidade em significados infinitos que se desdobram nas meninas de pedra. Segundo Roland Barthes,

(...) o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. (...) ele é um modo de significação, é uma forma. (Barthes, 2001, p. 131)

As figuras femininas não são meninas, mas formas que se adaptam para significar ideias.

Elas manifestam o mito como um olhar para o funcionamento da circularidade, de um modo empírico, a partir de um conjunto de mitos que tentam desenvolver a prática artística como uma mitologia.

O mito imagina o caminho da criação como se fosse uma epopeia de um percurso. Encontro, na aventura, uma ilha, que é a ilha das ideias de mim mesma, onde me coloco no meio do círculo desta prática circular.

As meninas de pedra simbolizam o fazer destes sonhos, destas ideias que contactam no interior do mundo sensível comigo. Estão sempre envoltas de um traço líquido, têm um movimento de algo que não pára. Personificam a elasticidade das ideias, da circularidade de uma prática que se faz para si mesma.

As personagens que vivem na ilha fazem parte deste conjunto de mitos da criação artística, como simbologia da pergunta que acorda a intenção da prática:

que significa criarmo-nos nós mesmas em lua? - pergunta uma.
a primeira taça, bebe
e mais tarde criar-te-ás.

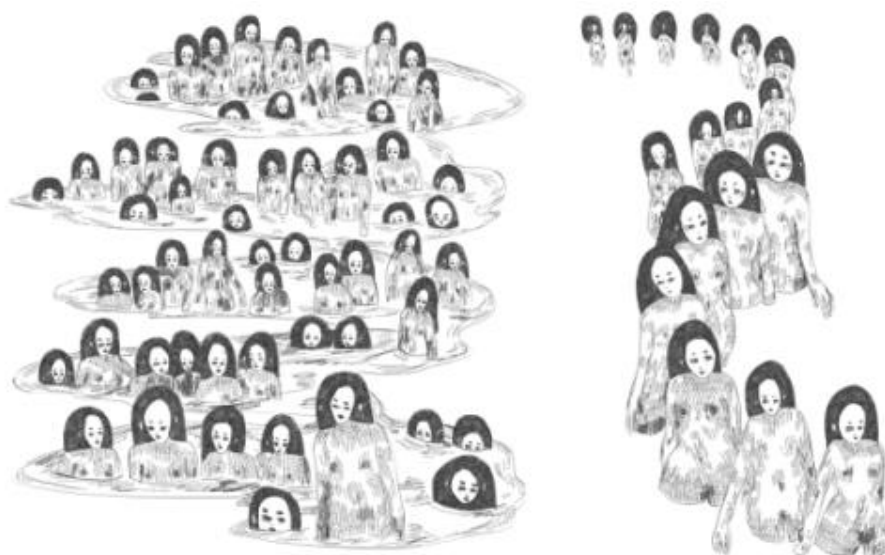


fig. 18

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

Tal como os manuscritos, a repetição surge na presença de figuras similares mas sempre com diferenças entre si. Eu, que saí de mim mesma, invento os espaços onde as coisas aconteceram, neste círculo natural orgânico, onde a repetição celebra a sua própria imperfeição.

A multiplicação do mundo das ideias é reforçado pela multidão de meninas que são criadas sucessivamente, que criam um diálogo entre si, propagando-se em mais meninas/ideias.

Ao contrário do manuscrito, que faz vínculo com o mundo sensível, os vários mitos de mim própria dão corpo às ideias que habitam este espaço infinito.

Tal como o manuscrito, a mitologia pertence a um ritual que é estabelecido como uma entrega corporal e mental à intenção da prática.

As viagens ritualistas são feitas não só no percorrer de um espaço físico, mas também do percurso dessa viagem interior.

As meninas de pedra são como a linguagem física das ideias sobre a circularidade que surgem no manuscrito.



fig. 19

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

As meninas de pedra não são ilustrativas de palavras, mas são a corporalidade das ideias que o poema explora; a relação entre texto e as figuras dá-se porque explicam o mesmo mundo sensível. São o oráculo, as sibilas que conhecem o mundo interior onde se faz a viagem, que ditam o texto poético. Elas convidam-me a submeter-se à prática.

As meninas de pedra são silhuetas de ideias de circularidade. O ritual, acto eterno, é criação de mito.

As meninas que habitam na ilha encerram ideias de conhecimento. São elas que se constroem no diálogo entre si. Tal como as feiticeiras de Hamlet, elas comprometem as acções da sua própria criadora através da cumplicidade da repetição dos movimentos.

É através da criação mitológica destas figuras que o desenho surge como um espaço performativo, experimental de combinação de fragmentos, gestos, materiais, fusões entre o

abstracto e o figurativo; as formas das meninas de pedra não são totalmente definidas porque estas são como as ideias, são moldadas a tudo o que as rodeia.

Tal como as linhas do manuscrito, elas são traços de pensamentos.

As ideias vivem neste mundo sensível, onde comunicam e são apresentadas como meninas criadas à imagem dos pensamentos da sua criadora. São prolongamento da ideia circular, colocadas num espaço onde seja possível identificar, através do desenho, o pensamento necessário para tornar a prática em objecto.

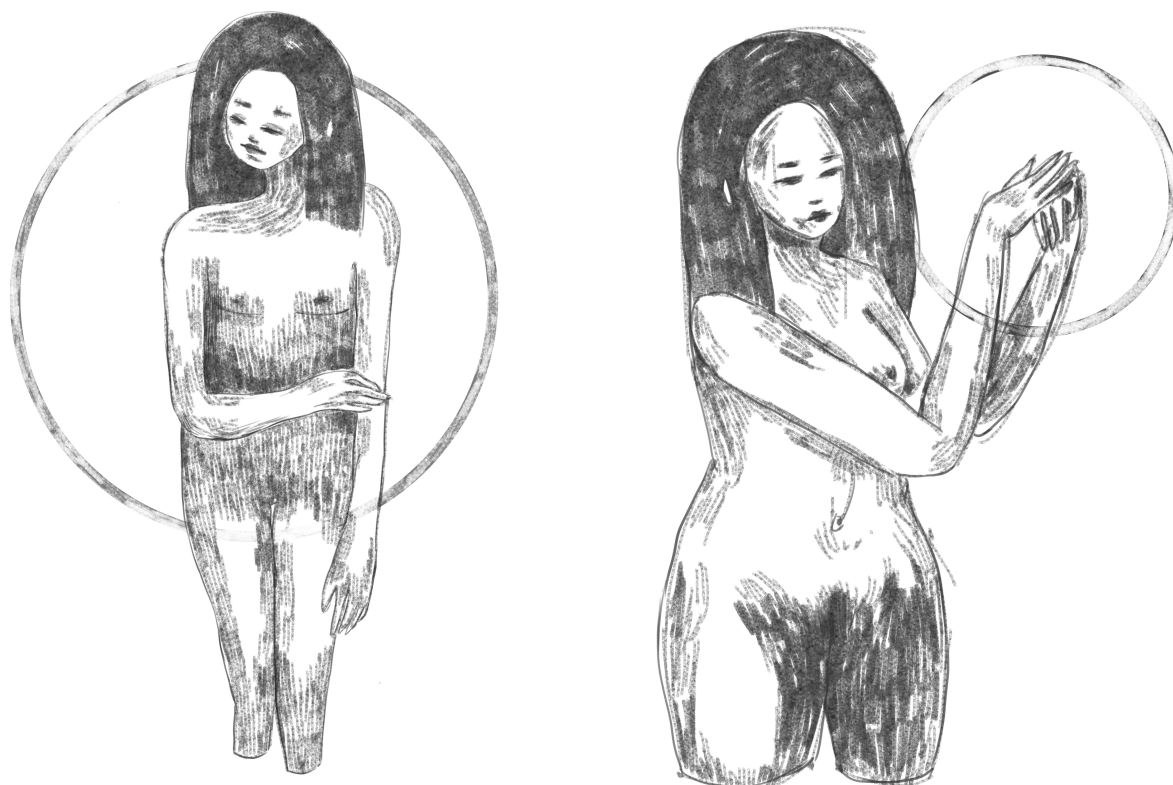


fig. 20

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

Como a caveira de Hamlet que representa o ser em si mesmo, o ser ou não ser como questão formaliza-se aqui como simbolismo do criar a sua própria existência, das meninas que são ideias, que povoam o mundo sensível que é uma ilha.

A mitologia documenta a circularidade através desta narrativa, tal como o fingimento do poeta, de um fingir de todas as ideias que estão dentro de mim através do diálogo entre as meninas de pedra.

O seu lado mitológico é profundamente simbólico do traduzir-se para o exterior, de olhar para a prática e trazer deste percurso documentos que demonstrem as descobertas da viagem.

O sacar desse mundo sensível, das ideias transpira o que acontece no acto artístico, do traduzir a matéria e as ideias em algo físico.

A mitologia das meninas de pedra inscreve-se numa temporalidade de fim aberto; ou seja, o poema descreve um ciclo com um meio, mas o seu fim indica que a descrição é apenas uma de muitas repetições do ritual, da mitologia da ilha.

Através da sua sedimentação, tal como as pedras-lua, as meninas permitem a descoberta de outras formas de entender a sua génese, mas também permite o renascer dos mesmos conceitos que opera; tal como as meninas, que se criam a si mesmas, que se tornam em lua, que se multiplicam para um infinito de ciclos.



fig. 21

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

A simbologia dos movimentos dos corpos expressam-se na vontade de transformação no interior desta ilha. Cada traço identifica-se numa fracção de tempo impalpável: a ilha, rodeada por água, por horizontes que não se adivinha o fim.

3.2.1 Ilha

O espaço como corporalidade é investigado pela esquematização de uma auto-identidade, de uma *auto-poiésis*.

A *auto-poiésis* é um termo usado pelos biólogos e filósofos Maturana e Varela, que tem sido extensivamente usado para descrever o pensamento criativo na arte. O sistema autopoietico compreende-se como uma estrutura que reconhece no observados a necessidade de se identificar a si mesmo no meio onde habita, nos fenómenos que experiencia.

Desta maneira, o observador que se observa no seu próprio acto de observar, está a criar um processo circular. A análise da realidade dá-se, então, no instrumento de reflectir sobre si mesmo.

Talvez uma das razões por que se evita tocar nas bases do nosso conhecer é a sensação um pouco vertiginosa causada pela circularidade de se utilizar o instrumento de análise para analisar o instrumento de análise - é como pretender que um olho veja a si mesmo. (Maturana e Varela, 1995, p. 67).

Deste modo, a natureza circular do processo de conhecimento do mundo que existe em nosso torno é utilizado de forma metafórica nas meninas de pedra, que se criam a si mesmas.

O corpo formaliza um espaço sensível, que se molda e se cria ao mesmo tempo que o corpo se transforma - entende a topografia como mapeamento do espaço criativo como mundo sensível para a prática artística.

O espaço é representado apenas em função do corpo. A ilha é apresentada de modo abstracto, salientando a potência corporal em detrimento da representação espacial, evidenciando uma narrativa que sugere o corpo como aquele que cria tudo o que existe em seu torno.

Esta ilha, sem contorno definido, onde a água apaga os seus limites e o horizonte se alonga no infinito, é um espaço de temporalidade indefinida. Só são definidos traços de ideias.

O corpo é o ponto de partida para entender o mundo, de conhecer os materiais, a natureza, o outro - do mesmo modo que é este que nos permite imaginar, criar, idealizar, pensar.

De acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo e o mundo interligam-se, e é nessa ligação que o corpo consegue criar um espaço virtual:

A cada instante também eu fantasio acerca das coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto e, todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário. (Merleau-Ponty, 1999, p. 5)

É em função do entendimento do próprio corpo e, por sua vez, do mundo que este habita, que o corpo consegue imaginar, criar. O mundo sensível surge aqui correlacionado com o próprio corpo da criadora. A artista vai formar uma arquitectura mental, uma imagem do plano físico onde o virtual, a imaginação, opera. O espaço imaginado só se define através dos outros eus, das meninas de pedra.

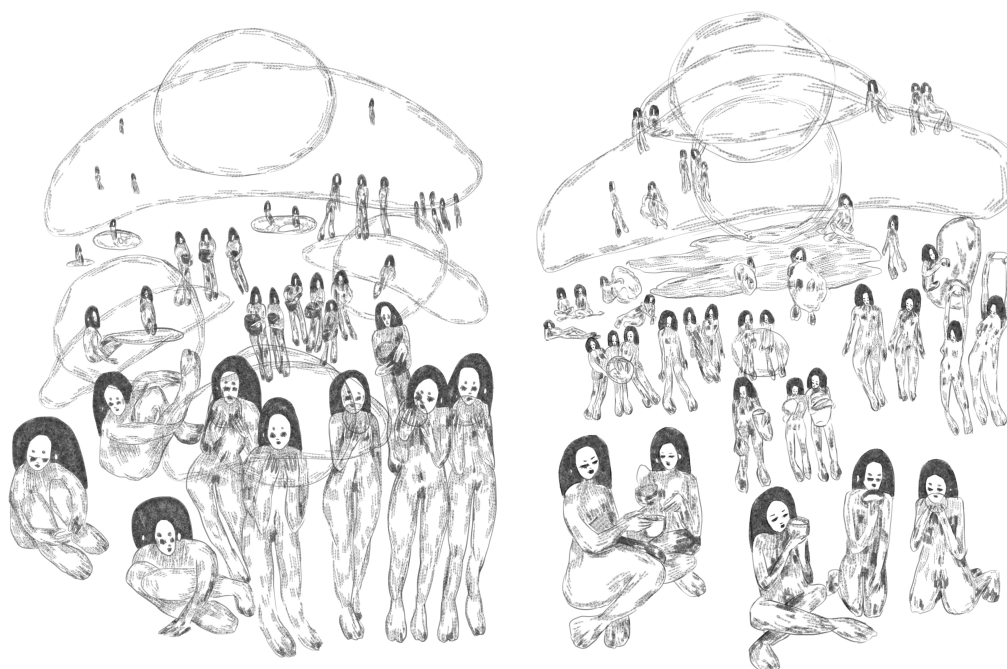


fig. 22

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

O corpo como topografia surge como um modo possível de explicar este espaço imaginário que é criado através da encorporação: nascer, criar, sedimentar, modificar são verbalizados no espaço através de uma prática que surge dos movimentos do corpo.

Do ponto de vista da corporeidade de Merleau-Ponty (1999), o corpo traduz-se em movimentos, expressividade - em forças activas no espaço-mundo e na sua História.

A ilha, como um espaço sensível, cheio de corpos, é onde a criação se realiza - onde as ideias se formam.

O carácter circular da prática entende a obra como resultado de uma extensão dos movimentos de um corpo, de uma topografia.

A pesquisa apresentada utiliza a prática como uma investigação baseada na experiência corporal, representando símbolos através de gestos rituais, indirectamente criando relação entre os elementos que o definem.

As meninas e o círculo sensível compõem-se e decompõem-se no processo criativo, porque são mutáveis – logo, transformam-se naquilo que poderemos chamar repetições falsas pois nunca são iguais.

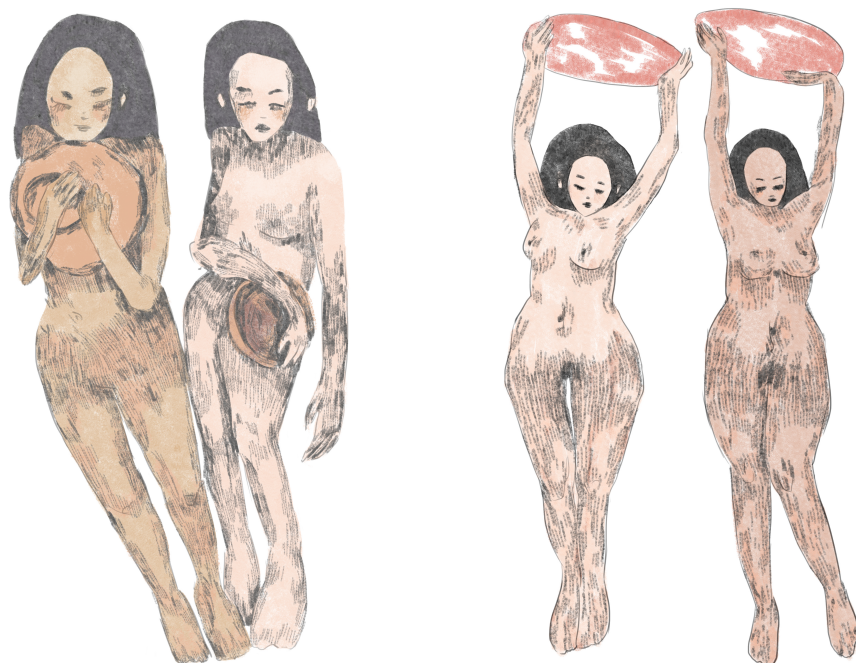


fig. 23

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

A hiper-realidade traduz-se como o criar-se a si mesmo, como uma bolha onde a identidade é formada, alimentada, que se nutre dos pensamentos e da imaginação do que virá a ser construído. Na prática, a artista questiona-se, revelando um conjunto de ciclos, de fragmentos do infinito.

3.3 Artefacto

O artefacto representa os fragmentos das ideias do mundo sensível. Ele encerra uma arqueologia da procura da circularidade, em que a sua intenção é explicar a prática a partir das suas transformações no tempo.

Keller questiona o artefacto pelo seu processo, identificando na prática da obra um resultado que não coincide com a intenção do autor, mas que o transcende:

Costuma-se supor que cada etapa no processo de fabricação de um artefato é completada no momento em que o resultado material corresponde precisamente à intenção inicial do criador. (...) Na prática, no entanto, não é a imagem do produto final que rege a fase de acabamento. No momento em que essa fase for alcançada, quaisquer desvios do plano inicial terão sido aceites ou corrigidos. (Keller, 2001a, p. 33, 45)

O fragmento é estudado como meio de explorar as conexões intrínsecas ao fenómeno circular. Relacionando os padrões que os conceitos, materiais e a arte criam entre si, o fragmento apresenta-se como um artefacto que é preciso estudar, encaixar. O fragmento assemelha-se a um pormenor de um plano maior.

Os fragmentos relacionam-se como metaesquemas; não existe uma ordem, mas uma rede de interconectividade.

As ideias são artefactos que habitam neste campo arqueológico como materialização da circularidade.



fig. 24

Isabel Andrade

Os Primeiros debaixo da Pedra-Lua

Engobe castanho, vidrado transparente, desenho sobre faiança

2017

Em *Os Primeiros debaixo da Pedra-Lua*, é criada uma malha de fragmentos de cerâmica, onde estão inscritos gestos repetitivos de linhas que atravessam todos os pedaços.

Esta matéria sem forma, feita de lama - água e terra - é como o mundo das ideias. Ela é totalmente susceptível à transformação através da acção dos movimentos do meu corpo, é receptáculo da intenção da prática. É matéria orgânica da ilha sensível, material de onde a artista pode inscrever as ideias.

Elas são fragmentos arqueológicos, resultantes da prática: separados, ordenados, e unidos.

A malha é uma massa contínua, sem fim; os elementos em faiança branca vidrada permitem uma infinita conexão.

Diferentes do suporte do papel, a malha de cerâmica é tridimensional. As ideias tornam-se palpáveis, decifradas através do tacto.

O painel sem fim implica a multiplicação como simbolismo de um infinito que nunca se completa.

Na sua superfície existem traços, feitos a partir da inscrição na cerâmica em ponto de couro, depois cobertos por faiança mais escura, finalmente raspados até revelarem o resultado da técnica Mishima.

O ritualismo da prática de agrupamento das linhas fragmentadas elevam a vastidão de pedaços, celebram o fragmento como artefacto.

É no circundar da repetição que se identifica a prática através da sua multiplicidade, da sua diversidade de técnicas, materiais, diferentes modos de materializar os conceitos.

Não existe uma dualidade, um binómio, mas coisas fragmentárias, ciclos recombinados.

As fileiras de linhas resultam de estados sedimentários do barro, fragmentários dos materiais da cerâmica em constante mudança pela sua própria natureza.

A união dos pedaços permite entender a circularidade como o diálogo que conecta um infinito de relações - os meta-esquemas indexam-nas, criando-se a partir destes fragmentos de cerâmica.

Ao invocar as inúmeras fileiras de traços de grafite, ou posicionar numa superfície uma multiplicação de cerâmicas inscritas, é criada uma manifestação figurativa da ideia circular, de modo assumidamente fragmentado.

A investigação da circularidade da prática artística é explorada a partir destas relações que são criadas entre os vários métodos, meios, materiais, criando pontes de ligação entre vários modos de comunicação através do desenho.

A água, o barro, ou a pedra são superfícies vivas onde caminhamos, que sentimos ligação profunda - estamos imersos neles.

O barro simboliza a descoberta do conhecimento; ele é testemunho da evolução da Humanidade.

É um recurso presente na temporalidade das transformações da Natureza; é massa à qual se pode dar forma conforme as acções que eu crio; tem a particularidade de gravar o tacto, ou seja, gravar o pensamento intuitivo. O barro encerra a intuição circular de uma prática sensível.

A prática artística desenvolvida neste projecto utiliza os simbolismos dos materiais vivos como encarnação da circularidade, pelos movimentos cíclicos de adaptação dos materiais.

O barro é o subproduto da desagregação de rochas feldspáticas, de um processo moroso de combinações, erosões ou oxidações; a pedra é o conjunto de agregações minerais, de sedimentação, de características que provam a capacidade eterna da transformação do material.

Isamu Noguchi referia a pedra como “o elo directo ao coração da matéria - um elo molecular. Quando faço isso, recebo um eco daquilo que somos. Então, todo o universo tem ressonância.” (Gruen, 1968, 29)

A ilha onde as meninas vivem é a união do mundo sensível das minhas ideias; é neste espaço que elas se criam e criam o seu próprio habitat, o seu próprio círculo.



fig. 25

Isabel Andrade

Os Círculos Lua das Meninas de Pedra

Engobe rosa, óxidos, vidrado transparente, desenho sobre faiança

2017

Em *Os Círculos Lua das Meninas de Pedra*, a representação das meninas de pedra faz-se a partir do artefacto. A cerâmica, novamente utilizada a partir da técnica Mishima, investiga o fragmento a partir da prova arqueológica da existência da ilha onde as meninas, as ideias vivem.

Estas cerâmicas representam o diálogo da ilha: são prova fragmentária do que fica dessa viagem.

Provam um cognitivo que não chega à conclusão, mas que se multiplica – o fragmento avança continuamente, numa duração cíclica e infinita.

As cerâmicas obedecem a um ritual prático: em primeiro lugar, o barro é batido, moldado em forma de taças. Estas taças são duas metades, que juntas, formam a pedra.

Aqui, o ritual do beber encerra-se na ideia do barro que se molda através da água que não é bebida, mas que permeia a prática.

A primeira taça, a segunda taça, a terceira taça é a pedra, a ilha.



fig. 26

Isabel Andrade

Os Círculos Lua das Meninas de Pedra

pormenor

Engobe rosa, óxidos, vidrado transparente, desenho sobre faiança

2017

Estas pedras esperam o ponto de couro; depois desta demora, são gravadas as meninas. Então, pedras e meninas ficam à espera, novamente.

Quando a cerâmica perde toda a água, cobre-se o seu volume com uma camada de engobe e óxidos que ocultam o mundo invisível.

As pedras tornam-se artefacto pelo último acto do ritual: através do afagar da superfície, as figuras são descobertas.

É como se estivessem enterradas, como se eu as fosse novamente descobrir e encontrar-me a mim mesma nos meus outros eus.

Ao contrário do ritual da sua prática, a instalação das cerâmicas não tem ordem estabelecida; essa recombinação de círculos lua é tão circular quanto a forma que estes sugerem.

Os círculos de cerâmica identificam novamente a rocha, a lua como um espaço sedimentado da ciclicidade temporal da prática.

A ilha faz parte de um universo, de um fragmento como a pedra-lua; é um pequeno pedaço rochoso, que se desfaz em partes mais pequenas que se tornam em areia, multiplicando-se num infinito de traços de grafite.

Os óxidos cobrem num pano brilhante a peça de cerâmica, desfazendo-se subtilmente para evidenciar as meninas de pedra no seu interior.

Os círculos lua estão sujeitos, tal como os óxidos, aos movimentos exteriores a eles. Sofrem uma erosão cuja temporalidade não é indicada. O tempo, novamente, surge a partir de uma lógica cíclica, de uma prática que se identifica a si mesmo a partir da imperfeição dos processos.

A procura que o artefacto opera encontra-se na impossibilidade de chegar não só ao seu fim, mas também ao seu início. A temporalidade é indefinida, não só pelo dogma da sua duração, mas também pela impermanência, pela transformação dos fragmentos. Esta mutação perpetua-os, seja numa malha que se vai construindo, ou em formas rochosas, sedimentadas pela erosão dos óxidos.

O fragmento coloca na circularidade a multiplicação de uma repetição que se vai descobrir a si mesma. A prática, desta forma, replica o manuscrito e a mitologia numa descoberta ao início de si mesma, sabendo que já não chegará à verdadeira origem. Como a serpente que come a sua cauda, a prática da circularidade existe na intenção e na vontade de explorar os seus metapadrões, o diálogo constante e infinito que a criação possibilita.

Os resultados da prática circular colocam na impressão dos movimentos a capacidade de assinalar uma temporalidade infinita. Este código, de uma demora, transforma o manuscrito num círculo orgânico, que assinala a repetição como a sua matriz.

A linha que se sedimenta repete a sua imperfeição; os lapsos dos movimentos e do tempo tornam-se em pedras-lua, em malhas rochosas.

O movimento é, então, ritualizado: as linhas tornam-se específicas, são fragmentos de ideias do mundo sensível.



fig. 27

Isabel Andrade

Os Círculos Lua das Meninas de Pedra

Engobe rosa, óxidos, vidrado transparente, desenho sobre faiança

pormenor

2017

O pensamento existe na hiper-realidade da sua inscrição no documento: a procura da circularidade distingue-se por este grugrulejar (??? É mesmo esta a palavra?) de repetições, como um mantra feito a partir de traços.

O ritual explora o círculo não figurativo, torna perceptível a ilha do mundo sensível onde a prática se constrói.

As meninas de pedra tornam-se numa linguagem física das ideias da circularidade, vivendo numa ilha de horizontes sem fim, criando-se a si mesmas num loop infinito. A temporalidade indefinida permite descrever a prática como cíclica, apresentando o ritual como a repetição em função de si mesma.

O espaço sensível é o carácter circular de uma prática que se entende como o resultado do alongamento dos movimentos de um corpo para uma topografia eterna.

O artefacto encerra a arqueologia desta eternidade, procurando na circularidade a intenção de conectar o seu fim ao seu início. Por outro lado, este assume a impossibilidade de si mesmo; ele prova que o cognitivo circular é para sempre uma multiplicação e transformação, avançando cíclica e infinitamente para outras relações da prática.

A prática artística desenvolve-se a partir da adaptação do mundo das ideias a um mundo físico, completo pela fertilidade dos materiais, dos movimentos, do corpo da artista.

Legitima-se pela impossibilidade de chegar ao seu próprio fim, pela sua origem na impermanência.

4 – Conclusão

A pertinência do projecto *É Eterna – O Círculo como Mundo Sensível* encontra-se na procura de respostas que evidenciam que a circularidade existe em tudo o que nos rodeia, e que é através dela que experienciamos e compreendemos o mundo, o tempo, mas também que pensamos e criamos.

Tal como na filosofia Hindu, que entende o tempo como um conjunto infinito de ciclos, ou no eterno retorno, que identifica a circularidade como uma eterna repetição, ou mesmo a imagem do Ourobouros, a ligação cíclica entre começos e fins é uma ideia ubíqua. No projecto, a circularidade explica o pensamento, mas tenta compreender também como funcionam as coisas: desde a rotina do dia-a-dia, que é a partir desta que construímos a percepção da nossa realidade interior; aos movimentos, de que maneira os gestos se tornam intuitivos, simbolizam ideias; à repetição e o ritual como representações cíclicas da nossa experiência de vida, colectivamente e mesmo individualmente – assim, a investigação é um modo de perceber, de evidenciar e entender esta sensação de circularidade.

A prática deste projecto, que se assume na condição de processo circular, encontra na experimentação várias formalizações da ideia. Estas formas dialogam entre si, a partir da construção de relações, de meta-esquemas – como a variação, o sensível, o material e o imediato, que permitem entender cada parte do projecto como fragmento de um padrão maior, não-finito. O círculo como mundo sensível prova-se como o espaço perceptivo, manifestado através de construções irregulares, de sedimentos, de malhas, de arqueologias da temporalidade cíclica; manifesta-se como uma procura sem fim, como uma prática que se prolonga, multiplica no diálogo entre relações da circularidade. A circularidade vai evidenciar esquemas que não são lineares – a irregularidade, a curvatura evidencia-se em todas as condicionantes encontradas ao longo do projecto prático – nos materiais, na vivência do dia-a-dia, na experimentação e materialização das ideias.

É, dessa forma, pertinente entender que o projecto se foca na transitividade do movimento como meio de explorar a circularidade – através de linhas que se repetem, que se sedimentam e irregularizam, criando linhas que se vão curvando, fazendo ondas em torno do papel; em fragmentos de cerâmica que se multiplicam num aglomerado de incisões; em figuras femininas que se criam a si mesmas, se acumulam, desdobram em outras meninas.

A multiplicação irregular apresenta a investigação como um círculo orgânico que vai aumentando, se vai fazendo pela construção de um diálogo entre os resultados práticos.

Deste modo, o não-finito é representado como um não cessar de relações entre meta-esquemas, que não só ajudam a caracterizar o projecto, como permitem que este se alimente continuamente de novos esquemas – que se torna perceptível na diversidade de meios e técnicas que o projecto *É Eterna* utiliza para se definir.

O uso deliberado de materiais como o papel e a cerâmica, ou de conceitos como o mito ou o ritual identificam na circularidade o potencial de reunir vários tipos de formalizações da ideia que, ao contrário de fragmentarem ou dividirem o projecto, lhe permitem crescer, tornar mais profundo.

O imediato e a temporalidade que são inscritos nestas obras descrevem a circularidade como uma intenção à prática que não se esgote, que viva de movimentos que transformam o tempo num estado eterno, que impliquem a ideia de um infinito de possibilidades de criação.

A circularidade permite entender o tempo como um conjunto de ciclos que não cessam, que se faseam, desdobram. O manuscrito surge como denominação de uma série de desenhos que exploram o ritual como um acto que se prolonga para além do tempo em que se desenha; o desenho torna-se um documento da sua própria temporalidade, de uma repetição extensiva de linhas que se codificam a partir de uma matriz ritualista.

É a partir do ritual, ou seja, da organização de vários elementos e procedimentos que seguem uma ordem de acção, que o desenho se torna numa performatividade do tempo – o ritual é cumprido, mas é repetido, numa implicação da possibilidade de ser feito inúmeras vezes. A linha que se sedimenta é também ela um ritual, porque descreve um só elemento – o traço – na sugestão de uma repetição eterna.

Desta maneira, a circularidade permite entender a temporalidade como um conjunto de repetições cíclicas de movimentos, que são documentados nos manuscritos.

O nome manuscrito identifica no desenho a capacidade de se tornar documento destas acções; tal como um papel escrito, aqui o desenho escreve a partir de inscrições.

A ideia de narrativa surge não só neste documento, mas também no poema, que procura entender a circularidade como uma viagem que se faz ao interior do espaço mental, que contextualiza a circularidade numa ficção feita a partir de mitos.

A palavra vai implicar o movimento descrito pelas inscrições do manuscrito; aqui, ela sugere um ritual que se produz eternamente.

O mito das meninas de pedra identifica a repetição em corpos femininos, que se criam a si mesmas; tal como a prática do projecto *É Eterna*, a publicação *Stone Girls* narra uma construção a partir do desdobramento das ideias. As meninas são como fragmentos, diálogos entre esquemas que se fazem sobre a circularidade – tal como o artefacto, a procura da união entre várias ideias permite multiplicar e aprofundar a prática em novas imagens ou conceitos. O ritual é sugerido nas meninas de pedra, que utilizam materiais para se criarem eternamente. O artefacto surge como a peça material que é retirada deste mundo onírico, como um objecto arqueológico que é estudado para entender o seu passado. Nas peças de cerâmica, a técnica utilizada é um ritual, mas também uma inscrição que é ocultada para ser redescoberta – simbolizando a procura pelos esquemas que fundamentam a circularidade.

A esta fundamentação é importante referir que os materiais influenciam a materialização das ideias que os rituais da prática compõem: primeiro, porque é evidente uma necessidade de simbiose entre o artista e o material – ou seja, é na experimentação das capacidades do material que a ideia vai surgindo como forma; depois, porque é essencial reconhecer nos objectos o seu contexto histórico, os meta-esquemas que eles mesmo produzem em confronto com as ideias; e por último, entender que a matéria não é inerte, mas que possibilita ao processo de criação encontrar respostas diferentes à intenção inicial.

Os materiais tornam visíveis a circularidade, porque demonstram que na prática existe um confronto entre ciclos de experimentação, de construção, desagregamento, uniões de materiais que vão desencadear um diálogo mais profundo e complexo das intenções artísticas.

É este estudo de meta-esquemas, que engloba não só conceitos como a variante ou a repetição, mas também procedimentos técnicos como o desenho em papel ou em barro, ou simbolismos dos mitos e dos rituais da auto-ficção que é possível fazer um estudo fenomenológico da prática do projecto *É Eterna*. Esta investigação permite, assim, através deste conjunto de ligações complexas que se vão unindo como fragmentos, entender que existe, de facto, uma circularidade inerente à prática artística.

O fragmento, deste modo, é como um esquema que se liga a outro esquema. É pertinente encontrar no artefacto uma conclusão do projecto, porque é neste que a prática se redescobre, que se vai encontrar novamente pela referência à sua fragmentação, imperfeição.

A prática artística, assim, é inerentemente circular, porque na infinita procura de relações entre ideias, materiais e experiências torna-se num sem cessar de ciclos, que utiliza a sua própria circularidade para nunca se esgotar.

Esta capacidade inesgotável do projecto permite-lhe continuar a ser desenvolvido, porque não encontra nesta investigação resposta a todas as infinitas possibilidades que pode estabelecer. O projecto *É Eterna – o Círculo como Mundo Sensível* é, assim, um começo, um fim, mas principalmente um novo começo, um fragmento para unir a muitos possíveis fragmentos futuros.

Índice de Imagens

fig.1

Domon Ken

Shiko Munakata

data desconhecida

Munakata Shiko Memorial Museum of Art

http://munakatashiko-museum.jp/career_e.html

fig. 2

Béla Kalman

Shiko Munakata doing his morning warmup exercise: Calligraphy, NYC

Fotografia em sal de prata em gelatina

1959

Museum of Fine Arts Boston

fig. 3

Isamu Noguchi

A World I Did Not Make

Terracota

1952

The Noguchi Museum Archive

fig. 4

Sol Lewitt

Wall Drawing #260

Crayon em parede pintada

Dimensões variáveis

5 Dezembro, 2008— 1 Junho, 2009

The Werner and Elaine Dannheisser Gallery - Museu de Arte Moderna

fig.5

Sol LeWitt

Arcs, Circles & Grids

Publicação de artista - *Offset* em papel, capa mole

35.2 x 35.2 cm

1972

Publicado por *Kunsthalle Bern & Paul Bianchini*

fig. 6

Eva Hesse

Repetition Nineteen I

Guache, aguarela, e lápis sobre papel

28.4 x 37.8 cm

1967-68

Galeria *Hauser & Wirth*

fig.7

Miet Warlop

Crumbling Down the Circle of my Iconoclasm

Fotografia da performance

2016

Galeria *Kiosk Ghent*

fig. 8

Takesada Matsutani

Stream

Grafite sobre papel

150 x 1000 cm

2013

Galeria *Hauser & Wirth*

fig.9

Sung Jae Choi

Punchong Bottle

Engobe branco, vidrado cinza, desenho sobre grés

20.96 cm x 25.4 cm x 16.51 cm

2005

fig. 10

Isabel Andrade

A Pedra Aquiver

Grafite, folha de ouro e cera de abelha sobre papel
pormenor

277 x 124 cm

2016

fig. 11

Isabel Andrade

A Pedra Tecida

Grafite sobre papel

113 x 113 cm

2017

fig.12

Isabel Andrade

A Pedra Lua sobre o Vento

Grafite, folha de prata e cera de abelha sobre papel

172 x 117 cm

2017

fig. 13

Isabel Andrade

A Pedra das Luas de Faiança

Grafite e folha de prata sobre papel

172 x 117 cm

2017

fig. 14

Isabel Andrade

Fotografia da performance de *A Pedra das Luas de Faiança*

2017

fig.15

Isabel Andrade

A Pedra Lua sobre o Vento

Grafite, folha de prata sobre papel
pormenor

2017

fig.16

Isabel Andrade

A Pedra Lua sobre o Vento

Grafitee folha de prata sobre papel
pormenor

2017

fig. 17

Isabel Andrade

Stone Girls

Publicação de desenho digital sobre papel

2017

fig. 18

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

fig. 19

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*

2017

fig. 20

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*
2017

fig. 21

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*
2017

fig. 22

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*
2017

fig. 23

Isabel Andrade

imagem da publicação *Stone Girls*
2017

fig. 24

Isabel Andrade

Os Primeiros debaixo da Pedra-Lua

Engobe castanho, vidrado transparente, desenho sobre faiança

186 x 118 cm

2017

fig. 25

Isabel Andrade

Os Círculos Lua das Meninas de Pedra

Engobe rosa, óxidos, vidrado transparente, desenho sobre faiança

Dimensões variáveis

2017

fig. 26

Isabel Andrade

Os Círculos Lua das Meninas de Pedra

Engobe rosa, óxidos, vidrado transparente, desenho sobre faiança

pormenor

2017

fig. 27

Isabel Andrade

Os Círculos Lua das Meninas de Pedra

Engobe rosa, óxidos, vidrado transparente, desenho sobre faiança

pormenor

2017

Bibliografia

- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Barthes, R. (2001). *Mitologias* (P. d. S. Rita Buongiorno, Trans.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bateson, G. (1979). *Mind and Nature*. New York: E. P. Dutton.
- Beckett, S. (1996). *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho: Three Novels*. Nova Iorque: Grove Press.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição* (R. M. Luís Orlandi, Trans.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Duchamp, M. O ato criador *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva.
- Gendron, S. (2008). Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze (H. H. Rudnick Ed. Vol. 19). New York, NY: Peter Lang Publishing, Inc.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Goldsworthy, A. (1994). *Stone*. London: Penguin.
- Gruen, J. (1968). *The Artist Speaks: Isamu Noguchi* (Vol. 56).
- Humberto Maturana, F. V. (1995). *A Árvore do Conhecimento – As bases biológicas do entendimento humano*. Campinas, São Paulo: Editora Psy II.
- Ingold, T. (2007). *Lines: a Brief History*. London, New York: Routledge.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London; New York, N.Y.: Routledge.
- Kantrowitz, A. (2012). The Man behind the Curtain: What Cognitive Science Reveals about Drawing. *The Journal of Aesthetic Education*, 46(1), 1-14.
- Keller, C. M. (2001b). Thought and production: insights of the practitioner. In M.B.Schiffer (Ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Kikuchi, Y. (2004). *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Orientalism*. London, England: RoutledgeCurzon.
- Klee, P. (1973). *Notebooks, Volume 2: the Nature of Nature* (H. Norden, Trans. J. Spiller Ed.). London: Lund Humphries.
- Leach, E. R. (1976). *Culture and Communication: The Logic by which Symbols are Connected*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Otner, S. B. (1941). *Sherpas through their rituals*. (Vol. 2). New York, NY: Syndics of the Cambridge University Press.

Papastergiadis, N. (2010). *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday* (Vol. 5). Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Statler, O. (2012). *Modern Japanese Prints: An Art Reborn*. Rutland, Vermont; Tokyo, Japan: Tuttle Publishing.

Thomas, K. L. (2007). *Material Matters*. Madison Avenue, New York: Routledge.

Yanagi, B. L. S. (2013). *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty* (1 ed.). New York: Kodansha USA.

